

Hvem er Julie?

En tverrvitenskapelig tilnærming til rolletolkning i dramatikk

Stine Aspebakken Linstad



Masteroppgave

ILN

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

Hvem er Julie?

En tverrvitenskapelig tilnærming til rolletolkning i dramatikk

Stine Aspebakken Linstad

Master i nordisk litteratur, 60sp

Våren 2014

ILN, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo

© Stine Aspebakken Linstad

Våren 2014. 60 studiepoeng i Nordisk litteratur

Hvem er Julie? En tverrvitenskapelig tilnærming til rolletolkning i dramatikk.

Stine Aspebakken Linstad

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Det moderne dramabegrepet henviser til to ulike perspektiver: I litteraturvitenskapelig forstand henviser begrepet drama til en dramatisk tekst, og det er først og fremst den skriftlige teksten som er objektet for analysen. I teatervitenskapelig forstand henviser begrepet til selve scenerealiseringen som den dramatiske teksten gir muligheter for. Allikevel forsker to ulike vitenskaper på nøyaktig samme objekt. Det finnes dermed to måter å tolke en rollefigur på. Ved nærmere øyesyn har forskningstradisjonene i mange år tatt sterk avstand til hverandre. Allikevel ser det i dag ut til at det foregår en holdningsendring på området, og at både litteratur- og teatervitere åpner opp for en tverrvitenskapelig forskning.

I denne oppgaven gjør jeg en undersøkelse av de to vitenskapenes grunnleggende syn på rolletolkning, samt hvilke litteraturvitenskapelige og skuespillertekniske metoder vi har til rådighet i tolkningsarbeidet. Jeg tar utgangspunkt i at det finnes en rekke intensjoner med karakterens utforming i teksten, og spør derfor: Hvilke redskaper bruker litteraturvitere for å tolke og analysere disse intensjonene, og hvilke redskaper bruker skuespillere for å lete opp og transformere disse intensjonene til en fysisk form? Jeg eksemplifiserer de ulike metodene og redskapene ved å analysere August Strindbergs tittelrolle i *Fröken Julie. Ett naturalistiskt sorgespel med ett förord av författaren (1888)* fra begge perspektiver. Deretter sammenfatter og sammenligner jeg de to analysene for å se etter likheter og forskjeller i utgangspunkt, metoder, teknikker og begrepsapparat. Jeg diskuterer underveis om en potensiell fruktbar syntese av perspektivene er mulig, og eventuelt hvordan og på hvilke områder.

Sammenligningen viser at mens litteraturviteren analyserer et kunstverk for å forstå og forklare det, analyserer skuespilleren et kunstverk for å skape et nytt. Det endelige målet for arbeidet, samt skuespillerens bruk av fysiske og subjektive undersøkelser ligger dermed til grunn for et prinsipielt skille. Allikevel ser vi at analysearbeidet et langt stykke på vei er nokså likt, til tross for at det benyttes ulike begreper og analyseredskaper. Det er i arbeidet med den tekstlige analysen at det er aktuelt å snakke om en fruktbar syntese. I den dramatiske teksten fins det en rekke elementer som det kan lønne seg å undersøke med redskaper fra litterær analyse, og det tyder også på at en rekke skuespillertekniske analyseverktøyer kan føre til økt forståelse og rikere tolkninger. Allikevel benyttes disse i svært liten grad på tvers av vitenskapene. Årsaken ser ut til å være mangel på kunnskap om hverandres virke. Det er dermed behov for mer tverrvitenskapelig samarbeid på området. Fagfeltet dramaturgi er muligens et godt utgangspunkt for et slikt arbeid, og kanskje kan undervisningssituasjonen være aktuell som forsøksområde for eksperimenter med kryssende analyseverktøyer.

Forord

Denne masteroppgaven er skrevet ved Universitetet i Oslo, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, og bunner i stor kjærlighet til to ulike kunstarter; nemlig litteratur og teater.

I dramatikken fant jeg begge. Men jeg oppdaget også at dramatikk er et forskningsobjekt som tradisjonelt har hatt to ulike forskningstradisjoner, og at disse forskningstradisjonene lenge og bevisst har tatt avstand fra hverandre. Holdningene til tverrvitenskapelig forskning og til dramaets dobbelthet som berikelse, er uten tvil i endring, men det er foreløpig gjort få reelle sammenligninger eller forsøk på syntese. Jeg mener at det er på tide å begynne!

Jeg vil gjerne rette en stor takk til min eksepsjonelt kunnskapsrike og enda mer tålmodige veileder Sten-Olof Ullström som har bistått med mange gode råd, berikende veiledningstimer og inspirerende interesse for denne oppgaven. Jeg vil også hjertelig takke min samboer Thomas, venner og familie for all støtte i denne perioden.

"Här är ett försök! Har det misslyckats, så är tid nog att göra om försöket!" (SV 27: 113).

Oslo, mai 2014

Stine Aspebakken Linstad

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Presentasjon av prosjektet	1
1.2	Metode.....	4
1.3	Forskningsoversikt.....	6
1.4	Handlingssammendrag	10
2	Litteraturvitenskapelig analyse.....	11
2.1	Introduksjon	11
2.1.1	Dramatiske personer	12
2.2	Den dramatiske personen i sideteksten.....	13
2.2.1	Tittel og undertittel.....	13
2.2.2	Dramatis personae	15
2.2.3	Scene- og regianvisninger	16
2.2.4	Forordet.....	18
2.3	Den dramatiske personen i hovedteksten.....	19
2.3.1	Dialogens utforming	19
2.3.2	Eksplisitt karakterisering.....	21
2.3.3	Implisitt karakterisering	22
2.4	Den dramatiske personen i dramateksten som helhet	26
2.4.1	Komposisjon	26
2.4.2	Bildespråk.....	30
2.4.3	Den dramatiske personen i forfatterens liv	34
2.4.4	Den dramatiske personen i tiden; tematikk og motiver	35
2.5	Oppsummering	40
3	Teatervitenskapelig analyse	41
3.1	Introduksjon	41
3.1.1	Konstantin Stanislavskij og skuespillerteknikken	41
3.1.2	Stanislavskij-metodens utvikling.....	42
3.1.3	Stanislavskijs metode i dag.....	43
3.1.4	Stanislavskij og <i>Frøken Julie</i>	45
3.1.5	Definisjon av metoden.....	46
3.1.6	Produksjonsprosessen og skuespillerens posisjon i organisasjonshierarkiet.....	47
3.2	Metoden for handlende analyse	50
3.2.1	Psykofysiske handlinger	50
3.2.2	Elementene i Stanislavskijs system	50
3.2.3	Gjennomlesning og tekstanalyse.....	58
3.2.4	Delmål.....	61
3.2.5	Den overordnede oppgave.....	62
3.3	De fysiske handlingers metode	63
3.3.1	Hindringer.....	63
3.3.2	Undertekst	64
3.4	Oppsummering	66
4	Sammenfatning og sammenligning.....	68
4.1	Introduksjon	68
4.2	Teksteksterne kilder.....	68
4.2.1	Forståelsen av forskningsobjektet	68

4.2.2	Perspektivenes overordnede mål og angrepsvinkel	70
4.2.3	Forholdet til originalmanuskriptet, forfatteren, fortid og nåtid	72
4.2.4	Subjektivitet	73
4.2.5	Tolkningens varighet og endelige form	75
4.2.6	Tolkningsressurser	76
4.3	Tekstinterne kilder	79
4.3.1	Gjennomlesning og fabelbegrepet	79
4.3.2	Sideteksten	80
4.3.3	Hovedteksten	81
4.3.4	Komposisjon	86
4.3.5	Bildespråket	87
4.3.6	Karakteren i det store bildet	88
4.3.7	Valgsituasjonen	89
4.4	Avstanden mellom disiplinene	89
4.5	Den dramatiske analysens videre utvikling	93
4.5.1	Dramaturgi – opphav til en potensiell fruktbar sammenblanding?	93
4.5.2	Dramatikken – en kunstart i forandring	96
5	Avslutning	98
	Litteraturliste	101

1 Innledning

1.1 Presentasjon av prosjektet

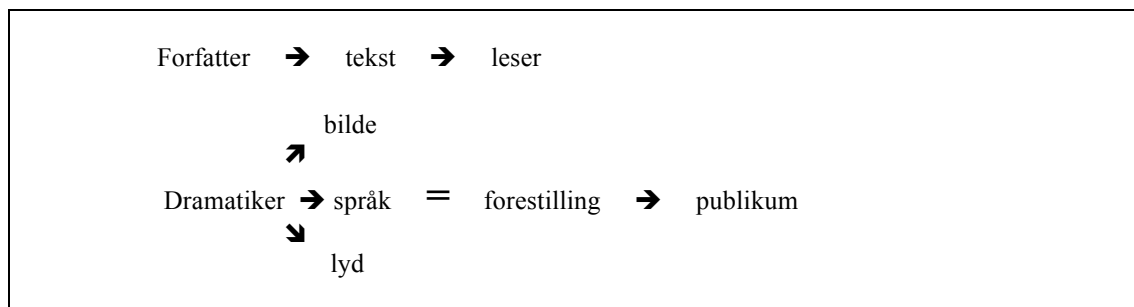
Et drama er, ifølge oppslagsverket *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe, Refsum og Solberg, 1997: 53), en tekstkomposisjon som er utarbeidet for oppførelse på scenen, der skuespillere antar de dramatiske personenes rolle, fremfører den nedskrevne dialogen og fremstiller et handlingsforløp, gjerne i samsvar med scene- og regianvisninger. Dramatikk regnes som en av de skjønnlitterære hovedsjangrene, men Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærp (2008: 161-162) hevder at dramatikken skiller seg fra de andre hovedsjangrene på grunn av det dramatiske språket. Dialogens sentrale status i dramaet innebærer at språket blir bundet til de dramatiske personene, situasjonen de befinner seg i og deres perspektiv på en annen måte enn i for eksempel en episk tekst, hvor det er en tydelig fortellerstemme. Teaterviter og instruktør Robert L. Benedetti (1976: 126) skriver at dramatikerens visjon som får ham til å skrive et spesifikt stykke. Rollene skapes i dramatikerens bevissthet som en del av helheten som uttrykker hans visjon og stykkets intensjon. I motsetning til den episke forfatteren kan ikke dramatikerens snakke direkte til oss for å beskrive en karakter, karakteren må snakke for seg selv. Til slutt vil ordene som rollen uttaler være det eneste som står igjen, med unntak av noen få scene- og regianvisninger, for å uttrykke forfatterens visjon. Teksten er dermed det som er igjen av et mye større konsept, og studiet av selve teksten er viktig for å få forstå visjonen som den er en levning av.

Mange dramaer kan leses og analyseres på lik linje med andre skjønnlitterære tekster, og noen er opprinnelig kun ment som lesedramaer. Allikevel er de fleste dramaer ment for oppføring på en scene. Per Thomas Andersen og Sten-Olof Ullström (2012: 105) konkluderer med at dramaet i den forstand har to liv; et litterært og et scenisk. På grunn av denne todeltheten, stiller det dramatiske språket oss overfor en annen kommunikasjonssituasjon enn annen skjønnlitteratur, nemlig en dobbel. Det er både en forfatter som henvender seg til en leser, og et ensemble som henvender seg til et publikum; vi har dermed to avsendere og to mottakere:

1.	Forfatter – tekst – leser
2.	Instruktør – skuespillere – stykke – publikum

(fritt etter Andersen og Ullströms modell)

Dette gjør ytringen mer kompleks. Kommunikasjonsmulighetene er også annerledes. Mens forfatteren av en roman har en måte å kommunisere på, har dramatikerens tre, og Gunnar Brandell (1971: 94) foreslår distinksjonen i en egen modell:



En dramatekst består, ifølge Brandell, av ord, men den dramatiske formen forutsetter at mye av teksten peker mot noe som ikke er ord. Dramaets uttrykksmåter er dermed delvis litterære, delvis ikke-litterære.

Om man skal analysere en dramatisk tekst, vil derfor sjangerbevissthet være et sentralt element for valg av fremgangsmetode. At et litterært verk sjangerplasseres som et drama, fordrer nemlig at forfatterens intensjon er at det skal omformes til et scenisk uttrykk. Omformingene skal gjøres av blant andre en regissør, en dramaturg, en scenograf, en kostymedesigner, en maskør og et antall skuespillere. Skuespillerens arbeidsoppgaver pleier vi å sammenfatte under begrepet "å spille teater". Den som spiller teater ikler seg en rolle, går inn i et annet menneskes livssituasjon og tenker, føler, snakker og handler som han eller hun tror rollen ville gjort. Dette omtales ofte som å tolke rollen (Bergström, 1988: 1). En dramatisk person er dermed en betegnelse for en person som opptrer i en dramatekst eller som aktør i en iscenesettelse av et drama.

I motsetning til andre litterære karakterer gis det, som vi har sett, sjelden eller aldri noen konkret beskrivelse av personene i et drama, med unntak av rollelisten og eventuelle sceneanvisninger (Helland og Wærp, 2008: 118). Allikevel har dramatikere skapt noen av de som regnes som de aller mest ikoniske karakterene i verdenslitteraturen. Min interesse for dramatik og dramatiske personer bunner i tidligere utdanning innenfor teater og scenekunst. Her lærte jeg ulike innfallsvinkler og strategier i forbindelse med rolletolkning som jeg senere har benyttet meg av på scenen. Da jeg etter hvert begynte studere dramatik som litterær sjanger, oppdaget jeg at det i litteraturvitenskapen ble benyttet et annet begrepssett og andre tolkningsstrategier i arbeidet med litterære karakterer. Jeg oppdaget også at de to perspektivene holdt en viss avstand til hverandre.

I mange fremstillinger av dramateori blir tilknytningen til teateret lagt stor vekt på. Mange tenker seg at dramaet kun eksisterer fullt ut i teateret, og at dramateorien først og fremst må si noe om realiseringen av teksten på scenen. Men dramaet er, ifølge Helland og Wærp (2008: 13), også en litterær sjanger som er gjenstand for lesning og fortolkning utfra tekstens egne forutsetninger. Begrepets betydning er derfor etterhvert blitt gitt en todelt definisjon på

bakgrunn av tilhørigheten til to ulike vitenskapelig tradisjoner som omhandler denne sjangeren. Det moderne dramabegrepet henviser til to ulike perspektiver: I litteraturvitenskapelig forstand henviser begrepet drama til en dramatisk tekst, og det er først og fremst den skriftlige teksten som er objektet for analysen. I teatervitenskapelig forstand henviser begrepet til selve scenerealiseringsen som den dramatiske teksten gir muligheter for. Allikevel er det to vitenskaper med akkurat den samme dramatiske teksten som forskningsobjekt. Det finnes dermed to ulike måter å tolke en rollefigur på.

På bakgrunn av den konsentrerte teksten, den doble kommunikasjonssituasjonen og det uttalte behovet for fortolkning, skulle man kanskje tro at det ville være udelt positivt med flere tolkningsaspekter som hjelp til å avdekke stykkets intensjon. Men ved nærmere øyesyn er spenningen mellom de to vitenskapelige tradisjonene tydelig, og går langt tilbake i tid. Mary og Charles Lamb uttalte, ifølge Robert Leach (2008: 18), på 1700-tallet at dramaer var å foretrekke som episke fortellinger, og publiserte samlingen av omskrivninger *Tales from Shakespeare* for å illustrere poenget. I sin artikkel om grunnlagsproblemer i teatervitenskapen, skriver teaterviter Tor Bastiansen Trolie (1991: 83) at teatervitenskapen som forskningsområdet har stagnert, og at den for å komme seg videre må «kaste overbord en god del gammelt tankegods som har med tradisjonell litteraturvitenskap å gjøre. En må se bort fra teksten som rent tekstbegrep.» Ifølge Brandell (1971: 76) uttrykker dramateoretikeren Wolfgang Kayser at man skal passe seg for å kun bedrive litterær tekstanalyse, da dramaet er tenkt for scenen, og først får fullt liv som forestilling. Helland og Wærp (2008: 13) mener derimot at dramaets tilknytningen til teateret i mange fremstillinger av dramateori er tenkt altfor strengt. De er uenige med teoretikere som Trolie og Keyser som mener at dramaet først får liv på scenen, og mener at det ofte kan være motsatt: "Alle har vel opplevd oppsetninger som er kjedelige, misforståtte, irriterende og slappe – der tekstene under lesningen har vært spenstige, rystende eller hysterisk morsomme". Samtidig kan man lese i Per Olov Enquists selvbiografi *Et annat liv* (2008: 313) om skuespilleren Lena Nyman, som på første prøvedag av hans drama *Tribadernas natt* (1975) strøk over alle sceneanvisningene i manuskriptet. "*Jamen jag vill ju vara fri från det du tänkt*" (kursivert i original) svarte hun når Enquist skuffet spurte hvorfor. Tolkingsområdet er tydelig konfliktfylt.

Likevel er denne unike dobbeltheten av litteratur og teater noe man vanskelig kan se bort fra. Dermed kan man stille spørsmålstegn ved om en atskillelse av disse perspektivene egentlig er det mest fruktbare når det kommer til analyse av et drama? Ifølge Andersen, Torstein Norheim og Gitte Mose (2012: 25) er det de siste årene vokst frem en relativt sterk interesse for problemstillinger som ikke er nye, men som likevel virker aktuelle i forbindelse med vår

tids kunstuttrykk. Dette dreier seg om tverrestetiske studier, også kalt interart-studies, samt intermediale studier. Disse teoretiske retningene har fokus på litteraturens forhold til andre, tilstøtende kunstarter, og andre mediale uttrykk. Med disse studiene settes den vitenskapsteoretiske problematikken på spissen, og forskeren må opptre både som spesialist og generalist: "Den moderne litteraturforskeren må nettopp kunne vise at hun eller han er i stand til å orientere seg vitenskapelig mellom ulike fagfelt" (Andersen et al., 2012: 26). Det er derfor interessant å analysere en dramatisk person med en tverrvitenskapelig tilnærming – både som litterær karakter og som gjenstand for sceniske gestaltninger – for å finne ut av om en sammenblanding av perspektivene eventuelt kan bidra til en rikere tolkning.

Med utgangspunkt i dette ønsker jeg å gjøre en undersøkelse av de to vitenskapenes grunnleggende syn på rolletolkning, samt hvilke litteraturvitenskapelige og teatervitenskapelige metoder vi har til rådighet i tolkningsarbeidet. Jeg tar utgangspunkt i at det finnes en rekke intensjoner med karakterens utforming i den dramatiske teksten, og spør derfor: Hvilke redskaper bruker litteraturvitere for å tolke og analysere disse intensjonene, og hvilke redskaper bruker skuespillere for å lete opp og transformere disse intensjonene til en fysisk form? Jeg vil eksemplifisere de ulike metodene og redskapene ved å analysere August Strindbergs tittelrolle i *Fröken Julie. Ett naturalistiskt sorgespel med ett förord av författaren* (1888) fra både et litteraturvitenskapelig og et teatervitenskapelig perspektiv. Jeg vil deretter sammenfatte og sammenligne de to analysene for å se etter likheter og forskjeller i utgangspunkt, metoder, teknikker og begrepsapparat hos to ulike vitenskaper som har det samme materialet som gjenstand for sin forskning. Jeg vil underveis i sammenligningen diskutere om en potensiell fruktbar syntese av perspektivene er mulig, og eventuelt hvordan og på hvilke områder.

1.2 Metode

Jeg vil med andre ord benytte meg av en tverrvitenskapelig tilnærming til den dramatiske rollefiguren. På bakgrunn av det doble dramabegrepet kan vi anslå at de mest betydelige karakterene i verdensdramatikken må ha vært gjenstand for utallige tolkninger, både fra litteraturvitenskapelig og teatervitenskapelig side. Strindbergs Julie – tittelrollen fra hans internasjonalt mest berømte og spilte drama – regnes som en av de kanskje aller mest betydelige karakterene i dramatikken, både fra et litteraturvitenskapelig og et teatervitenskapelig standpunkt. *Fröken Julie* skapte store kontroverser ved utgivelsen og ved urpremieren i København i 1889. Stykket er siden kontinuerlig blitt lest, diskutert, tolket og skrevet avhandlinger om av utallige litteraturforskere fra hele verden, og står i dag på en rekke

pensumlister i litteraturfag. Stykket er også blitt spilt på scener over hele verden. Det er, ifølge Ester Szalczer (2011: 129-139) omgjort til film, tv, radioteater, ballett, musikal og opera. Stykket har skapt kontroverser som politisk teater i Tyskland på 70-tallet, som anti-apartheidpropaganda i Sør-Afrika på 80-tallet, som eksperimentelt teater i USA på 90-tallet, og senest i 2005 ble Dramaten i Stockholms oppsetning, med Maria Bonnevie og Mikael Persbrandt i hovedrollene, et yndet objekt for sladderpressen. Året 2012 var Strindberg-året, og kulturinstitusjoner over hele verden markerte 100-årsminnet for Strindbergs død. I forbindelse med jubileet ble minst 5 ulike oppsetninger av *Fröken Julie* spilt ved store institusjonsteatre i de skandinaviske landene. Enda flere oppsetninger ble spilt på småscenene rundt omkring og et ukjent antall på verdensbasis. Høsten 2014 har Liv Ullmann premiere på sitt siste filmprosjekt noensinne. I et intervju med Screen Daily uttaler filmselskapet at da de ba Ullmann om å regissere en film for dem, var deres eneste kriterium at den måtte passe inn under et femme fatales-tema. Ullmann valgte uten å nøle *Fröken Julie*, og fikk anerkjente skuespillere som Jessica Chastain og Colin Farrell med på rollelisten (nyhetsartikkel på nett, Screen Daily, publisert 14/5-13).

Litteraturhistorikeren Martin Lamm var på 1920-tallet usikker på det Strindbergske dramaets fremtid (1924: 30). Allikevel er det ingen tvil om at stykket fremdeles, 125 år etter utgivelsen, er vitalt og levende. *Fröken Julie* er blitt analysert, tolket og anmeldt helt fra 1888 til i dag, både som litterært verk og som gjenstand for scenisk gestaltning. Ifølge Ollén (1982: 128) vitner stykkets lange og varierte scenehistorie på scener over hele verden om hvor allmenngyldig og treffende Strindberg har skapt menneskene. Stykket og rollen er dermed et interessant utgangspunkt for en tverrvitenskapelig analyse.

Det finnes ulike terminologiske tradisjoner og ingen allmenn enighet om hva man skal kalle personene i et drama. Helland og Wærp (2008: 103) velger å bruke termen *dramatisk person* i sin fremstilling. I teatervitenskapen brukes som regel begrepene *rolle(figur)* eller *karakter* om den dramatiske personen. Jeg vil videre i oppgaven bruke disse begrepene om hverandre.

For å svare på problemstillingen ønsker jeg først å presentere analysemetodene og analysere den dramatiske personen Julie fra de to perspektivene hver for seg. Det litteraturvitenskapelige analyseperspektivet vil ta for seg den dramatiske teksten som litterært verk og foreta en eksempelanalyse av *Fröken Julie* ved hjelp av hermeneutiske og tekstanalytiske metoder med fokus på Julie som tekstlig, semantisk størrelse. Ettersom analysen foretas ved en nærlesning av teksten, vil det i hovedsak dreie seg om en objektiverende lese måte. Derimot vil det være umulig å se bort fra Strindbergs eget liv og samtiden som påvirkning på teksten. Målet med denne analysen vil være å søke etter

litteraturviterens strategier for å tolke intensjoner med rollen i teksten. Jeg vil trekke inn en rekke litteraturforskeres fortolkninger av Julie, slik de har utartet seg fra stykkets utgivelse til i dag, for å se etter ulike innfallsvinkler til rolletolkningen. Det andre perspektivet vil være en teatervitenskapelig tilnærming til karakteren som tar for seg teksten som grunnlag for en scenisk oppføring. Ettersom det er skuespillerens oppgave å skape transformasjonen av rollefiguren fra tekstlig konstruksjon til fysisk form, vil det i denne oppgaven være interessant å sette nettopp skuespillerkunsten i sentrum for den teatervitenskapelige analysen. I denne delen vil jeg derfor gjøre rede for en rekke skuespillertekniske metoder i forbindelse med rolletolkning, og gjøre en ny eksempelanalyse av Julie på bakgrunn av disse. Målet med analysen vil være å søke etter skuespillerens strategier for å gi karakteren liv utenfor de trykte sidene, og hvordan hun forholder seg til manuskriptet i dette arbeidet.

Før vi kommer inn på de to hovedperspektivene, vil jeg gi en oversikt over vitenskapenes utvikling og hovedtrekkene i tidligere forskning på stykket. Deretter vil jeg presentere dramaet gjennom et kort resyme for å legge grunnlaget for analysen.

1.3 Forskningsoversikt

I den historisk-biografiske forskningstradisjonen leses verket som et uttrykk for forfatterens eget liv og virke, samt forfatterens private meninger og samtid. Tradisjonen bruker avsenderen som utgangspunkt for tolkningen, og behandler liv og verk som en uatskillelig enhet (Lothe et al., 1997: 110). Den historisk-biografiske forskningstradisjonen er ikke lenger dominerende i litteraturforskningen, men kan vanskelig ses bort fra i behandlingen av *Fröken Julie*, da Strindberg-forskningen ble etablert i en tid hvor denne retningen var dominerende. Ullström (2002: 45) peker i sin avhandling, om Strindbergs forfatterskap i det svenske gymnasiets litteraturundervisning, på hvordan blant andre Fredrik Böök, som var en av de mest fremtredende litteraturforskerne på starten av 1900-tallet, legger føringer for den videre historisk-biografiske forståelsen av forfatterskapet: "På detta sätt skisserar Böök i 1915 ett slags program för en Strindbergsforskning vars uppgift är att härleda diktens innebörder ur en serie föreställningar om författarens personlighet". Martin Lamm er en annen av litteraturhistorikerne på første halvdel av 1900-tallet som hadde stor betydning for Strindberg-forskningen og trakk i monografien om Strindberg fra 1924 klare paralleller til Strindbergs eget liv. Ifølge Ulla Lagerroth og Göran Lindströms samling av studier om *Fröken Julie* (1972: 43), fulgte det i kjølvannet av Böök og Lamm en rekke biografisk-historisk innstilte forskere som arbeidet med å gi psykologiske synspunkter på Strindbergs liv og virke. På 40- og 50-tallet fremtrer en tydelig interesse for psykoanalyse i Strindberg-forskningen. Tidstypiske eksempler

er Torsten Eklunds avhandling *Tjänstekvinnans son* (1948), Gunnar Brandells *Strindbergs infernokris* (1950) og Harry Järvs *Den "karaktärslösa" fröken Julie* (1951).

Til tross for den fortsatte historisk-biografiske holdningen forandret etterhvert grunninnstillingen seg noe, og man fikk i Strindberg-forskningen, som i litteraturforskningen generelt, en litt mer kompleks forståelse av sammenhengen mellom forfatter og verk. Göran Lindström kritiserer i *Strindbergs språk og stil* (1964) den historisk-biografiske retningen for å ha forsømt oppgaven med å behandle hans rent litterære virksomhet, og gjør analyser av Strindbergs dialogstil. Egil Törnqvist tar i *Strindbergian Drama* (1982: 63) for seg hvordan Strindberg konstruerer stykkene sine.

Hans Lindströms bok *Hjärnornas kamp* fra 1952 forsøkte også å presisere psykologiske motiver hos Strindberg, men, i stedet for å kun trekke paralleller til Strindbergs egen psyke, kobler han i tillegg portrettet av Julie til en rekke av tidens psykologisk rettede litteratur (Lagerroth og Lindström, 1972: 43). Blant forskere i dag, regnes Evert Sprinchorn som en av de aller mest sentrale. I sin bok *Strindberg as Dramatist* fra 1982 tolker han, i likhet med Lindström, Strindbergs stykker inn i en historisk-kulturell kontekst. Stykket leses dermed som et symptom på kulturelle og ideologiske tendenser i samfunnet det oppstår i.

At kampen mellom kjønnene er et av de store temaene i stykket, er udiskutabelt. På bakgrunn av dette har en rekke forskere fordypet seg i kvinnesynet stykket uttrykker, men det er stor uenighet om hva Strindbergs kvinnesyn egentlig er, og dermed hva rollen Julie representerer i helheten. Margareta Wirmark er i sin bok *Den kluvna scenen* (1989: 38), bare delvis enig i at *Fröken Julie* kan leses som et angrep på tidens feminister, og mener at stykket i bunn og grunn er en undersøkelse av vilkårene for den kvinnelige seksualiteten på slutten av århundret. Margaretha Fahlgren går den andre veien i sine uttalelser. Hun skriver at Strindberg under 1880-tallet utviklet seg til å bli "en rabiatt kvinnesaks-motståndare, ja t.o.m. kvinnohatare" (1994: 14). Eivor Martinus støtter Wirmarks syn i sin bok *Lite djävul, lite ängel* fra 2007 (:11), og skriver at han selv pleide å spøke med at hans kvinnehat kun var teoretisk. Han var kun en provokatør som elsket å begi seg inn i striden.

Til tross for uenighet blant fagfolk på det litteraturvitenskapelige forskningsfeltet om hvilke holdninger Strindberg uttrykker med stykket og med rollen Julie, ser det utvilsomt ut til at både Julie som person og stykkets tematikk som regel er blitt og blir tolket i lys av forfatterens eget liv og virke. Men fra å være nærmest ren historisk-biografisk, ble forskningen allikevel mot midten av 1900-tallet gradvis mer og mer objektiverende med større fokus på verket i seg selv som litteratur. Det ble vanligere med strukturelle og tematiske analyser basert på Strindbergs forfattertekniske valg. Nesten samtidig ble Strindbergs samtid viktig for

tolkningen, spesielt kvinnesaken, samt litterære og psykologiske strømninger i tiden, og man kan dermed også snakke om en gradvis mer symptomal lese måte.

Det teatervitenskapelige forskningsfeltet har etterhvert også gjort seg gjeldende, i form av et gradvis større fokus på analyse av dramatisk tekst som grunnlag for oppføring på en scene. Teaterhistorie ble, ifølge Trolie (1991: 81), etablert som eget område innen litteraturhistorie omkring 1880, og det ble etterhvert vanlig med egne teaterhistoriske emner i undervisningssammenheng. Dermed var det litteraturhistorikere som begynte å se nærmere på teateret og teaterets historie, og det var nærliggende å benytte seg av tilnærmingsmåter og metoder som de var kjent med. Men på 1900-tallet brøt kritiske røster i miljøet frem. Den tyske teaterteoretikeren Max Herrmann agiterte ivrig for emansipasjonen av teater som selvstendig forskningsdisiplin, og regnes som grunnleggeren av teatervitenskapen. Det ble klart at det samme dramaet kunne være svært forskjellig fra oppsetning til oppsetning, og at det skjedde en tydelig transformasjon fra teksten til selve oppsetningen. Teateret var dermed ikke lenger en tjener for litteraturen, men hadde frigjort seg og skapt noe eget utenfor selve teksten. På samme tid ble konsentrasjon rundt selve forestillingen og demping av lyset i salen vanlig, og fokuset ble flyttet fra teateret som sosialt samlingssted til en bevissthet rundt det estetiske. Trolie mener kritikken vitnet om en ny form for selvforståelse i teateret som skilte teatervitenskapen fra litteraturvitenskapen, og det ble oppdaget at faget etter hvert hadde fått en estetisk verdi, egne tilnærmingsmetoder og et implisitt begrepsapparat. I 1965 kom Lennart Josephsons verk *Strindbergs drama Fröken Julie* som var den første svenske boken som helt og holdent handlet om kun ett Strindberg-drama. Josephson analyserer stykket som et verk skapt for scenen, og behandler inngående sceniske elementer som lydkulisser, rytme, pauser og tidsillusjon. Men han behandler også karakterene og deres tilblivelse (Lagerroth og Lindström, 1972: 67). En annen Strindberg-forsker som har dreid fokuset mot *Fröken Julie* som et stykke skrevet for scenen, er Gunnar Ollén, blant annet i sin håndbok *Strindbergs dramatik* fra 1948 (senere 1961 og 1966). Verket gir en omfattende oversikt over oppsetninger gjennom tidene. I sin artikkel i *Perspektiv på Fröken Julie* (Lagerroth og Lindström, 1972: 100-114) går han mer teaterteknisk til verks og sammenfatter hva som har vist seg å være sentrale problemer ved iscenesettinger av stykket gjennom tiden. Professor i litteraturhistorie, Gunnar Brandell, regnes som en av ekspertene på Strindbergs forfatterskap. Han har i tillegg skrevet det dramateoretiske verket *Drama i tre avsnitt* (1971). Her foreslår han en analyseform som trekker et skille mellom det sceniske og litterære som to ulike dimensjoner i et dramatisk verk.

Enquist legger i *Målet mot Fröken Julie* (2012) til et annet tolkningsperspektiv, nemlig betydningen av leserens eget privatliv, som han kaller den private underteksten. Han skriver

om sitt regiarbeid med *Fröken Julie* i København under høsten 1984, som pågikk samtidig som han skrev romanen *Nedstörtad ängel* (1985), og om hvordan romanens tematikk om det menneskelige ytterste grense plutselig stod for ham som det sentrale problemet også i stykket: "Romanen bestämde kanske det jag såg i pjäsen, eller tvärt om" (2012: 394). Han agiterer videre for en fruktbar sammenblanding av perspektivene. Selve teksten bør være utgangspunktet for en analyse, men det vil være begrensende å utelukke andre perspektiver i arbeidet, ettersom en tekst er like sammensatt og full av ulike påvirkninger som et menneske.

Skuespillerkunsten ble allerede i 1749 behandlet som et selvstendig emne på linje med den dramatiske teksten, i Antoine-François Riccobonis avhandling *L'art de Théâtre*. Dette var starten på en selvstendigjgjøring av skuespillerkunsten på et teoretisk plan (Johannessen, 1993: 21). Allikevel hevder Frederik Schyberg nesten 200 år senere, i sin avhandling om dansk teaterkritikk (1937:10), at det praktiske teateret fremdeles er et så flytende område at det avskrekker akademikere, og at det derfor ikke er mulig å formulere en teori for samspillet mellom dramatisk tekst og skuespillermessig gestaltning. Regissør og dramatiker Gunnel Bergström fordrer på sin side en sammensmelting av elementene, og skriver i forordet til *Skådespelaren och det skapande ögonblicket* (1988) at det både teater- og litteraturvitere har skrevet utrolig mye om teater. Allikevel har hun merket seg at dramaforskere stadig kretser rundt skuespillerkunsten, men aldri har satt den i fokus, eller vært spesielt opptatt av sammenhengen mellom skuespillerens forståelse for teksten og det faktiske fysiske uttrykket. Hun åpner dermed for en tverrvitenskapelig tilnærming.

Den teatervitenskapelige forskningen er ikke på langt nær så omfattende som den litterære, og bærer preg av å være mer generell, enn å spesifikt gå inn på enkeltstykker. Dette er unektelige fordi teatervitenskapen er en yngre forskningstradisjon som stadig arbeider med å etablere sine tilnærmingsmåter og et implisitt begrepsapparat. Det teatervitenskapelige feltet står, ifølge Trolie (1991: 81), fremdeles overfor en rekke grunnlagsproblemer i etableringen av seg selv som akademisk vitenskap. Blant annet er teatervitenskapens selvforståelse problematisk med tanke på at vitenskapen på den ene siden skal handle om det praktiske teater, og på den andre siden være tradisjonelt akademisk. I Norden er teatervitere i stor grad opptatt av det teoretiske aspektet som også innebefatter teaterhistorien. Når man ser tilbake, har forskningsfeltet i stor grad vært historisk-biografisk orientert. Konkrete analyser av aktuelle forestillinger er det få teatervitere som har beveget seg ut på, og det kan se ut til at nykritikkens nærlesing, i motsetning til i litteraturvitenskapen, aldri fikk noe særlig fotfeste som tolkningsmodell i teateret. De første analysene kom med strukturalismen, men semiologi og lignende teorier og analysestrategier viste seg å være vanskelige å utnytte ettersom det ikke var

utviklet noen nærlesningsteknikk. Dette skyldes, ifølge Trolie, muligens også et uklart gjenstandsbegrep. Ut fra de nåværende analysestrategiene, kan man analysere scenografi, lyssetting, teksten, skuespillerteknikken og andre elementer hver for seg eller flere samlet, men det er foreløpig ingen konkrete analysestrategier som tilgodeser teaterets totalitet som forskningsgjenstand.

De to forskningstradisjonene som kan benyttes på et og samme stykke tar, som nevnt tidligere, en viss avstand fra hverandre, og har ofte søkt å skape et markant skille. Det er tradisjon for å diskutere hvilken som er den riktige måten å tolke et drama på. Men det er også ulike meninger innad i vitenskapene. Kanskje nettopp derfor oppfattes forskjellene mellom tradisjonene som utflytende og lite spesifikke. Metoder og begreper ser ut til å gå over i hverandre, og det er sjelden presisert om forskeren analyserer dramaet som lesedrama eller som grunnlag for en oppføring på scenen. Det finnes positive holdninger til en syntese, men det er allikevel foreløpig ikke gjort noen reelle forsøk på å koble forskningsmetodene sammen. Det er derfor interessant å se nærmere på hvilke forutsetninger som faktisk ligger til grunn i de to ulike disiplinene, og ikke minst hvilke muligheter som finnes med henhold til en potensiell syntese.

1.4 Handlingssammendrag

Frøken Julie handler om den mistilpassede overklassefrøkenen Julie som på grunn av sin ulovlige seksuelle relasjon til tjeneren Jean går under. Handlingen foregår i herskapshusets kjøkken og strekker seg over et halvt døgn under en midtsommerfeiring på den svenske landsbygda. I tillegg til Julie og Jean møter vi også Jeans utvalgte, kokken Kristin. Julies far, greven, er kun omtalt, men hans påvirkning på de andre karakterene er allikevel betydelig. Stykket åpner med at Jean forteller Kristin at tror Julie har blitt gal siden hun ble hjemme for å gå på låvedans med tjenerskapet denne kvelden, og har danset med flere av tjenerskapets menn, deriblant ham. Til tross for Jeans uttrykte uvilje overfor Julie, skrur han på sjarmen når hun kommer inn i rommet. De danser igjen, og senere blir de sittende i kjøkkenet og snakke mens den seksuelle spenningen mellom dem bygger seg opp. Da bygdefolket overrasker dem, gjemmer de seg i Jeans rom. Det er tydelig at noe seksuelt har funnet sted mellom dem når de kommer ut igjen. De bestemmer seg for å rømme sammen, men mangler kapital. Jean mister raskt interessen når han oppdager at Julie ikke har penger, og konflikten mellom dem utarter seg. Julie innser hva hun har gjort. Hun forstår at hun ikke har noe makt over sitt eget liv eller noen fremtid. Hun er ikke, og har aldri vært, et selvstendig individ. Hun spør Jean om han vet om en utvei for henne. Til svar gir han henne et barberblad og stykket avsluttes med at Julie forlater scenen, mest sannsynlig for å ta sitt eget liv.

2 Litteraturvitenskapelig analyse

2.1 Introduksjon

I litteraturvitenskapelig forstand henviser begrepet *drama* til en dramatekst. Det er først og fremst den skriftlige teksten slik den foreligger i trykket versjon som er objektet for litterær analyse. Som utgangspunkt for den litteraturvitenskapelige analysen vil jeg benytte meg av to verk som benyttes som pensum for litteraturstudier, blant annet ved Universitetet i Oslo. *Å lese drama – en innføring i teori og analyse* av Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærp fra 2008 søker, ifølge forfatterne selv, å være en oppdatert og pedagogisk innføring i dramateori og -analyse, og dekker læringskrav og pensum ved grunnutdanningen innenfor litteraturfagene ved universiteter og høyskoler. Boken gir en metodisk rettet innføring som presenterer mulige fokus og grep i analysen og tolkningen av dramatiske tekster, samt en lese måte som retter fokuset mot dramaet som litterær tekst; en litteraturvitenskapelig lese måte (2008: 192-93). Verket benyttes i dag som lærebok i litterære studier ved de fleste universiteter og høyskoler i landet. I 2012 kom læreverket *Litterær analyse: En innføring* som er et samarbeid mellom litteraturlærere ved Universitetet i Oslo, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, redigert av Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim. Verket er, ifølge forfatterne selv, tenkt som en grunnleggende innføring i litterær analyse, og "Kapittel 4. Drama" av Andersen og Ullström fokuserer på nettopp litteraturvitenskapelig analyse av dramatiske tekster.

Valg av analysemetode avhenger, ifølge Andersen et al. (2012: 19-21), av hva slags tekst vi analyserer, samt hvilket formål som ligger til grunn for tolkningen. Nettopp derfor kan det også finnes flere gyldige tolkninger av en tekst. Allikevel vil de fleste tolkninger være styrt av et ønske om å lese det som står i teksten på en måte som yter den rettferdighet, og som spiller på lag med realiseringen av tekstens eget prosjekt. Det er ulike måter å tilnærme seg teksten på, også kalt ulike lese- eller forståelsesmåter. Det er vanlig å skille mellom to hovedmetoder. *En autonom betraktningsmåte med en tekstintern tilnærming* går ut på å anse teksten som et helhetlig og frittstående objekt som er løsrevet fra både forfatterens intensjoner, konteksten den ble skrevet i og konteksten den leses i. Dette kaller Atle Kittang, ifølge Lothe et al. (1997: 38) *en objektiviserende lese måte* og forbindes med den metodisk-teoretiske forskningstradisjonene som kalles nykritikk, samt strukturalismen. *En heteronom betraktningsmåte med tekstekstern tilnærming* ser derimot aspekter utenfor teksten, som forfatteren, kultur, resepsjon og samfunnsforhold den står i forbindelse med som integrerte deler av verket. Lesemåten som vektlegger forfatterens rolle i teksten kalles *sympatisk* og er i stor grad forbundet med den historisk-biografiske forskningstradisjonen, sammen med tidlige stadier av psykoanalytisk og

feministisk litteraturteori, mens den *symptomale* vektlegger leserens reaksjon, og retter oppmerksomheten mot samfunnet og kulturen rundt den litterære teksten. Her finnes mange aktører, blant annet litteratursosiologien, nyhistorismen, den marxistiske litteraturteorien og postkolonial teori. Skillene har vært gjenstand for heftig debatt etter at litteraturvitenskapen ble utviklet som eget fagfelt omkring midten av 1800-tallet og de ulike litteraturteoretiske retningene oppstod. Ifølge Andersen et al. (2012: 21) er det allikevel få moderne litteraturteoretikere og -forskere som tilhører en bestemt retning. For å få frem kompleksiteten i en tekst må man ofte innta en *eklektisk holdning*; en holdning som veksler mellom ulike teoretiske posisjoneringer og poenger.

Et viktig ledd i den litteraturvitenskapelige analysen er, ifølge Andersen et al. (2012: 22-23), utpekingen av analytiske elementer. Disse bør utpekes og redegjøres for på bakgrunn av den spesifikke tekstens egenart, samt hvilken problemstilling som ligger til grunn for tolkningen. Deretter må hele teksten gjennomgås for å finne gode tekstplasser for å eksemplifisere tolkningen: "I den litterære analysen er det et grunnleggende prinsipp at alle abstrakte påstander om teksten belegges med henvisninger i teksten". Analysen tar utgangspunkt i den litterære teksten, men annen teori kan trekkes inn for å kaste nytt lys over spørsmålene den stiller. En litterær analyse skal starte med en klar problemstilling, ha delanalyser som knyttes direkte til problemstillingen, samt relateres til foregående og påfølgende delanalyse. Det er viktig at delanalysene danner et overordnet argumenterende foreløpig frem mot en konkluderende mål.

Jeg vil, i tråd med oppgavens problemstilling, fordype meg i personanalysen og søke å følge den foreslåtte rekkefølgen for analysen, med eksemplifiseringer fra Strindbergs *Fröken Julie*. Jeg vil anta et eklektisk standpunkt i håp om å få frem kompleksiteten i den dramatiske personen, samt belyse rollen fra så mange av dramatekstens perspektiver som mulig.

2.1.1 Dramatiske personer

Helland og Wærp sammenfatter det i kapittelet om dramatiske personer (2008: 101-135) slik at fiktive personer oppstår på grunn av språklige konstruksjoner i selve teksten. Den dramatiske personen er summen av de karakteristiske trekkene vedkommende får gjennom dramaet.

Denne utformingen kalles *karakterisering* og består av ulike fremstillingsgrep og karakteriseringsteknikker. I en litterær analyse vil man dermed forsøke å se hvordan de dramatiske personenes særtrekk gradvis presenteres gjennom disse. Som tekstlige konstruksjoner, er de dramatiske personene summen av det vi kan lese ut fra de tilgjengelige kildene, og deretter tolker oss frem til ved hjelp av informasjonen.

Ettersom dramatikken preges av en scenisk fremstillingsmåte og som regel mangler en fortellende instans, må det som i et episk verk kan skildres på flere måter, uttrykkes kun gjennom den talte teksten og scene- og regianvisningene (Helland og Wærp, 2008: 18). Disse markeres forskjellig typografisk ved at sceneanvisningene står i kursiv eller mindre skrift, mens replikkene er umarkerte. Denne tradisjonen har sammenheng med at det er vanlig å behandle disse som to ulike tekstlige lag som man gjerne kaller hovedteksten og sideteksten. Hovedteksten dekker alt som personene i et drama uttrykker språklig, mens sideteksten dekker alle andre tekstlige elementer, som tids- og stedsangivelser, handlinger, rollelister, titler, rekvisitter, informasjon om alder, utseende osv. (Helland og Wærp, 2008: 81). Figurene karakteriserer seg selv og andre direkte og indirekte gjennom det de sier og gjør, samt gjennom omstendighetene de befinner seg i (Andersen og Ullström, 2012: 97). Den formidlende instansen viser seg dermed i scene- og regianvisninger, samt i delegeringen av replikker. I tillegg kan vi også sies å få informasjon fra dramateksten som helhet. Med dette menes forhold som bildespråk, temaer og motiver, status i dramaets samlede persongalleri og i plotstrukturen, samt tekstens implisitte verdi- eller normsystem (Helland og Wærp, 2008: 126-127).

Ifølge Andersen et al. (2012: 14-19) er det grunnleggende i litterær analyse at en litterær tekst er åpen for fortolkning. Betydningen er ofte uuttalt og noe leseren må slutte seg til på grunnlag av ordene og setningene teksten består av. Litterær analyse går dermed ut på å finne ut hva teksten betyr. Men for at en tolkning skal anses som gyldig, må den begrunnes ved hjelp av tekstinterne eller teksteksterne tilnærminger på en slik måte at andre lesere kan akseptere det som en mulig realisering, uavhengig av om de er enige i tolkningen eller ikke. Jeg vil derfor se nærmere på hvordan Julies særtrekk kommer frem gjennom ulike karakteriseringsteknikker ved å ta for meg scene- og regianvisninger i sideteksten, replikkene i hovedteksten og dramateksten som helhet, i tillegg til å lete etter mulige sammenhenger til forfatterens egen samtid, liv og virke. Jeg vil, i tråd med personanalysens hensikt, underveis kommentere hvilken rolle utformingen av Julie spiller i formidlingen av tematikk og motiver.

2.2 Den dramatiske personen i sideteksten

2.2.1 Tittel og undertittel

Den første informasjonen vi får om stykket ligger i stykkets tittel, som i *Fröken Julies* tilfelle er oppkalt etter en av de dramatiske personene. Dette forteller oss at det mest sannsynlig er en kvinne som er det handlende subjektet i stykket og at hun er av adelig rang. Navnet Julie har fransk uttale. Det franske språket ble brukt av overklassen som et forfinet språk, og konnoterer dermed klasse. Derfor er det en selvfølge at Julie snakker fransk, men da Jean, som er av lavere

klasse, svarer på samme språk, blir hun overrasket: "FRÖKEN: Et vous voulez parler français! Var har ni lärt det?" (SV 27: 128). Ifølge nettstedet Norske Navn (navnesøk "Julie") stammer navnet "Julie" fra latin og den romerske slekten Julius, der kvinnene i familien het Julia som hunkjønnsversjonen av slektsnavnet. Dermed bærer selve navnet en henvisning til den kvinnelige delen av en slekt, noe som ytterligere forsterker kjønnsaspektet. Slekten Julius var mest sannsynlig også en slekt av høy rang, som igjen henviser til klasseaspektet. Navnet er utledet fra det latinske ordet "ioulos" som betyr "dunskjeggete". Dette var trolig knyttet til det mannlige slektsnavnet Julius, men kan allikevel, om enn vagt, settes i sammenheng med Julies tvetydige forhold til sitt eget kjønn. I tillegg følges navnet også av et annet fransk fornavn, nemlig Jean. Det er umulig å vite med sikkerhet om Strindberg i det hele tatt hadde en mening bak navnevalgene, og hva denne meningen i så fall var, men mest sannsynlig er ikke navnene tilfeldige. Alternativt kan de franske navnene rett og slett være valgt på bakgrunn av at Strindberg til syvende og sist tenkte seg stykket oppført på Théâtre Libre i Paris.

Videre befester Strindberg *Fröken Julie* som en tragedie med undertittelen "ett naturalistisk sorgespel". Når man skal analysere et drama, mener Helland og Wærp (2008: 22) at en viss kunnskap om sjangerens normer og kjennetegn vil være et godt utgangspunkt. Brandell (1971: 89) hevder at også forfatterens innstilling til teateret og hva slags teater stykket er skrevet for, er en viktig forutsetning for dramaanalyse, da det i stor grad vil prege utformingen. Sjangeren vil dermed ha stor betydning for utformingen av Julie som dramatisk person. En tragedie er, ifølge Lothe et al. (1997: 255), et drama av alvorlig karakter med sørgelig utgang, der hendelsesforløpet ofte fører til helten eller heltinnens undergang. Protagonisten i en tragedie skulle representeres av en helteperson av høy byrd, men med en feil, slik at tilskuere kunne identifisere seg med protagonisten og føle medlidenhet. Ut fra at stykket ble utgitt for første gang i 1888, vil det også være nærliggende å anta at *Fröken Julie* er et borgerlig drama. Det borgerlige drama springer ut fra 1700-tallets hoffteater og rendyrker, ifølge Helland og Wærp (2008: 29), det Roland Barthes har kalt "virkelighetseffekten". Man etterstrebet å gi et mest mulig sannferdig uttrykk for det virkelige liv. Denne formen for drama kaltes ofte titteskapsteateret fordi det bygget på illusjonen om at leseren/publikum skulle kunne se uhindret inn i den borgerlige stuen hvor dramatiske konflikter utspilte seg.

Stykkets tilhørighet til naturalismen har også stor betydning for utformingen av Julie. Naturalisme beskrives av Lothe et al. (1997: 172-173) som en europeisk kunststrømning fra ca. 1870-1900 som søkte å overgå realismen i gjengivelse av virkeligheten. Innenfor litteraturen fikk naturalismen sin teoretiske utforming hovedsakelig av den franske forfatteren Émile Zola som var sterkt påvirket av den franske filosofen Hippolyte Taine som regnes som den fremste

representanten for 1800-tallets positivistiske forsøk på å bruke naturvitenskapelige metoder i humanistiske vitenskaper. Hypoteser om menneskers sosiale og psykologiske forhold skulle utprøves i litterære eksperimenter. Mennesker ble gjenstand for årsaksforklaringer og fremstilt som produkter av arv og miljø. Dramaet skulle gi en nådeløs analyse av den borgerlige middelklassens hyklerske dobbeltmoral, og ender nesten alltid med død og undergang.

Når det gjelder utformingen av naturalistiske drama står August Strindberg som en nøkkelperson, både i nordisk og internasjonal sammenheng, og *Fröken Julie* er et av sjangerens mest typiske eksempler. Strindberg aksepterte Zolas grunnleggende prinsipp om virkelighetsteater, men mente, ifølge Brandell (1971: 58), at mennesker ikke er enkle, men sammensatte av tusenvis av fragmenter. De naturalistiske grunnforutsetningene ledet ikke til forenkling som hos Zola, men til økt kompleksitet og til betoning av det irrasjonelle i både motivasjon og replikkføring. I forordet til *Fröken Julie* beskriver han mennesker som:

"konglomerater av förgångna kulturgrader och pågående, bitar ut böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av helgdagskläder, som blivit lumpor" (SV 27: 105). Dialogen skulle derfor være lunefull og uberegnelig. Strindberg regnes på grunn av sin videreutvikling som en av grunnleggerne for det moderne teater. Han skrev en rekke artikler om teaterets utvikling, blant annet et mye omtalt forord til *Fröken Julie* der han redegjorde for sitt teatersyn i slutten av 1880-årene, og posisjonerer stykket som en modell for den moderne, naturalistiske dramatikken. Forordet har fått nesten like stor betydning som selve stykket, og regnes som det andre store teaternaturalistiske manifest. Den dramatiske personen Julie må dermed sies å i stor grad være preget av sin teaterhistoriske bakgrunn.

2.2.2 Dramatis personae

Dermed har vi som leser allerede fått en rekke informasjon om Julie som dramatisk person basert på stykkets tittel og undertittel. Mer informasjon følger i stykkets *dramatis personae*: "PERSONER: Fröken Julie, 25 år. Jean, betjänt, 30 år. Kristin, kokerska, 35 år " (SV 27: 115). Allerede her legger forfatteren enkelte føringer for karakterene med hensyn til alder. Julies plassering på toppen av rollelisten forsterker ytterligere inntrykket fra tittelen om at Julie er stykkets hovedrolle. Man kan i denne sammenhengen dra nytte av de tradisjonelle begrepene protagonist, antagonist og tritagonist som oppstod med den greske tragedien der en antagonist (Jean) opponerer mot protagonisten (Julie), samt en tritagonist som overbringer av informasjon (Kristin). Disse er dermed til for å skape konfliktbaserte relasjoner til Julie. Ifølge Helland og Wærp (2008: 128) forteller ikke denne rolleinndelingen bare noe om relasjoner og funksjoner, men også noe om fordelingen av sympati og antipati i stykket. Ut fra stykkets *dramatis*

personae kan vi dermed anta at Julie er stykkets heltinne og skal ha vår sympati. Men i mange tilfeller er de dramatiske personene flertydige. Dette gjelder også for Julie.

Det gis i tillegg informasjon om tid og sted: "Handlingen i Grevens kök, Midsommarnatten" (SV 27: 115). Midtsommerfeiringen har, ifølge Martinus (2007: 136), alltid vært forbundet med seksuell frigjorthet og fyll i Norden. Julie er altså satt i den perfekte settingen for å slippe hemningene sine. Valget om å plassere disse skikkelsene i det borgerlige miljøet, kan begrunnes med at man her finner et møtepunkt mellom tradisjonelle og konservative idéer og mer moderne synspunkter på rettigheter, plikter og hva fremtiden bringer. Ikke minst utgjør plasseringen i kjøkkenet et interessant aspekt. På bakgrunn av Julies rang, har hun mest sannsynlig ikke tilbrakt mye tid her, og er dermed på ukjent territorium. Jean opererer derimot på hjemmebane. Kjøkkenet befinner seg i tillegg fysisk under herskapets bolig, og er formet nærmest som en felle med bare én utgang og Jeans rom innenfor. Han bruker slik sideteksten til å gi scenerommet og omgivelsene overført betydning. Under disse omstendighetene er konfliktpotensialet stort, og det er åpent for et spill mellom kjønn, verdier og holdninger; en situasjon som Martinus mener at Strindberg utnytter til det fulle.

2.2.3 Scene- og regianvisninger

I scene- og regianvisninger er en formidlende instans helt tydelig til stede gjennom at forfatteren har lagt klare, skriftlige føringer for enkelte sider ved dramaet. Anvisningene kan for eksempel fortelle oss hvem som er til stede, hvilke rekvisitter som inngår, hvordan de dramatiske personene ser ut, hva de gjør, hvordan de reagerer i en situasjon og hvor de befinner seg. Helland og Wærp (2008: 119) skiller mellom førstegangsbeskrivelsen av de dramatiske personene, og etterfølgende regianvisninger. Dersom det finnes en eksplisitt førstegangsbeskrivelse i sideteksten, er den som regel kortfattet.

Førstegangsbeskrivelsen i *Fröken Julie* gjelder kun Kristin og Jean, deres bekledning, samt arbeidsoppgaver. Julie, derimot, får ingen slik fysisk beskrivelse. I stedet har Strindberg lagt klare regiføringer for Julies første replikker til Jean: "slår honom i ansiktet med näsduken", "kokett", "skarpt", "brusar upp", "blitt" (SV 27: 123-25). Julie får dermed implisitt karakterisering i sideteksten gjennom beskrivelser av hva hun gjør og med hvilken valør hun uttaler replikkene. Allerede ved den første samtalen fremstår Julie med en mengde følelser og skifter i humør og sinnsstemning. Strindberg viser også tydelig at den flørtende tonen og maktspillet begynner allerede her. Videre i stykket følger en rekke lignende regibeskrivelser som demonstrerer kraftige skifter Julies humør og luner. Dette illustrerer tydelig hennes komplekse, nykkefulle og uberegnelige vesen.

I tillegg til å legge føringer for tonefall, gester og miner, har Strindberg også lagt omfattende regiføringer for de ytre handlingene som utføres under replikkene: "FRÖKEN *tar rakkniven och gör en gest*" (SV 27: 186). Josephson (1965: 95) påstår at Strindberg i dette henseendet er det stikk motsatte av en forfatter som kun skriver dialogen og lar resten være opp til regissøren og skuespillerne. Strindberg har påtatt seg en del av regissørens oppgaver. Dette hjelper en som leser til å se stykket tydelig for seg mens man leser det. En del av handlingene forteller oss også noe mer enn bare fakta, ved at de i tillegg innehar en symbolsk effekt, som for eksempel når Julie «-Faller ner på bänken; lägger huvet mellom armarne på bordet» (SV 27: 182). Dette er en handling som rent fysisk viser motløshet og fortvilelse, Ikke minst når «FRÖKEN närmar sig huggkubben liksom dragen dit mot sin vilja» (SV 27: 178) etter at Jean har kappet hodet av fuglen. I slike tilfeller ser vi, ifølge Helland og Wærp (2008: 88), at sceneanvisningene kan inneholde noe mer enn nøkterne angivelser av fysiske handlinger eller scenerommet. Denne handlingen forteller oss noe omfattende og dypereleggende om Julie; den avslører hennes antatte dødsønske, eller åpner opp for døden som en mulig løsning på problemet for henne. Dermed gir sceneanvisningene et styrende perspektiv på lesningen og på tolkningen av Julie som dramatisk person.

Men til tross for sterke regiføringer, viser Strindberg også respekt for skuespilleren som kunstner. En av markeringene av at *Fröken Julie* var et stykke som var ment å modernisere den dramatiske teknikken, var ifølge Strindbergs forord innføringen av pantomime og stumspill. Dette er sidetekst som gir ytterligere antydninger til rollene. Her overlater Strindberg til skuespillerne å uttrykke sine dramatiske personer gjennom rent fysisk spill uten å legge sterke føringer for hva de skal gjøre. Strindberg motiverer ifølge Gierow (red. Lagerroth og Lindström, 1972: 91), pantomimen med at det er et realistisk uttrykksmiddel. Mennesker snakker ikke hele tiden. Dermed antyder Strindberg viktigheten av fysiske handlinger og kroppsspråk i utformingen av den dramatiske personene, ettersom mye rett og slett ikke kan sies gjennom tekst. I *Fröken Julie* karakteriserer pantomimen Kristin i større grad enn Julie, der hun steller i kjøkkenet og gjør seg fin for Jean, eller Jean der han regner mens Julie er ute for å stjele penger (Törnqvist og Jacobs, 1988: 63). Allikevel gir blant annet Julies korte pantomimespill etter drengkammeret sterke indikasjoner til hva som har skjedd der inne, noe som har stor betydning for forståelsen av hennes videre person. Sekvensene gir dermed rom for utenfor-scenisk handling som er nødvendig for å forstå karakterene videre. Videre skriver Strindberg at han også har latt musikken utøve sin illuderende makt over stumspillet, for å hjelpe publikum på riktig vei.

Andersen og Ullström (2012: 107) presiserer at dramatikk i prinsippet er en utpreget multimedial sjanger, og at enhver god dramatiker må ha talent for å tenke multimedialt. Ofte fungerer multimedialiteten så integrert at publikum knapt registrerer den bevisste bruken. Anvisningene finnes i sideteksten, og gjelder for eksempel lyssetting, lyd, scenografi og stemningsskapende musikk. Valgene av disse elementene kan tilføre nye og andre valører til replikkene. Det vil dermed også påvirke vår oppfattelse av karakterene og deres situasjon. Dette grepet benytter Strindberg seg blant annet av morgenen etter festen: "Solen har nu gått upp och lyser på parkens trätöppar; skenet flyttar sig småningom, tills det snett faller in genom fönsterna" (SV 27: 175). Anvisningen til et skifte i lyset utøver ytterligere tidspress på Julie, og vil dermed påvirke hennes videre handling. Senere markerer Strindberg et nytt lysskifte: "Solskenet har nu fallit in på golvet och lyser på Jean" (SV 27: 189). Tiden da greven kommer hjem nærmer seg. Ikke minst står Jean i solen, som er et sterkt symbol for liv og glede. Dermed kan vi anta at Julie befinner seg i skyggen som konnoterer død og fortvilelse. Strindberg gir også en klar anvisning til Julies siste handling: "FRÖKEN går bestämt ut genom dörren. Ridå" (SV 27: 190). Her gir han uttrykk for at Julie i løpet av de siste sidene har akseptert sin skjebne, og har forstått at det ikke er noen fremtid for henne. Det er tydelig at det finnes en hel del viktig informasjon om Julie i sideteksten, og at undersøkelser av denne vil være et viktig redskap i analysen av henne.

2.2.4 Forordet

En litterær analyse av tittelrollen i *Fröken Julie*, har spesielle teoretiske forutsetninger. Disse utviklet Strindberg i det overnevnte 13 sider lange forordet (Ollén, 1982: 121). Forordet kan i sin utforming regnes som en sterkt utvidet sidetekst. Strindberg formulerte her sine prinsipper for et naturalistisk drama og eksemplifiserer med stykket hvordan et slikt burde se ut. Anbefalinger til forandringer i en rekke sceniske elementer foreligger, men den kanskje viktigste faktoren for å oppnå et slik virkelighetsteater var nettopp oppbyggingen av de dramatiske personene. Her skriver han at han «vad karaktärsteckningen angår, har [...] gjort figurerna tämligen karaktärlösa» (SV 27: 104). Strindberg opponerer med dette mot det han kaller fikserte karakterer, det vil si dramatiske personer som har en bestemt og entydig karakter og som kun handler i tråd med denne. Strindberg ville i stedet skape troverdige, komplekse mennesker med en mengde ulike egenskaper. I forordet fremhever han Julie som sitt forsøk på å dramatisere den indre, psykologiske kampen hos moderne, karakterløse karakterer som kjennetegnes ved mangelen på en fast karakter, og fremstår som «vacklande, söndergångna, blandade» (SV 27: 105). Karakterene skal være psykologisk troverdige subjekter med fri vilje, og deres utvikling et resultat av et troverdig handlingsforløp. Dette må sies å være gjeldende

for Julie, som i løpet av stykkets gang gjennomgår store psykologiske forandringer, og som for tilskuerne raskt forandrer seg fra type til levende menneske. Julie er dermed det Helland og Wærp (2008: 111-12) kaller en *individualisert dramatisk person*. Individualiseringen innebærer at Julie fremstilles med mange ulike trekk som gradvis avsløres, og samlet sett bidrar til at hun blir kompleks. I forordet gir Strindberg blant annet en bakgrunnshistorie som til dels forklarer Julies motiver for sine handlinger og årsakene til hennes tragiske skjebne. Her får vi en rekke opplysninger om Julies oppvekst og barndom, samt informasjon om ytre omstendigheter i handlingen, som ikke er tilgjengelig i sceneanvisningene eller replikkene.

Videre forklarer Strindberg hva som var hans egentlige intensjon med stykket og hva man burde mene om de dramatiske personene, men når man leser både forordet og selve stykket, er det en tydelig diskrepans i budskapet. I forordet viser Strindberg forakt for kvinner generelt, og presiserer at han ikke ønsket å legge leserens sympati hos Julie. Men det som gjør stykket til en klassiker og at det fortsatt spilles og har relevans i store deler av verden er, ifølge Martinus (2007: 139), nettopp Strindbergs evne til å identifisere seg med Julie og vekke lesernes sympati for henne. Uttalelsene stemmer til dels godt overens med en del av Strindbergs øvrige uttalelser i tidens kvinnesak, men stemmer dårlig overens med det menneskesynet vi møter i teksten. En interessant faktor er at forordet først ble skrevet i ettertid, kanskje for å legitimere stykket, men i stedet kommer Strindberg med en rekke brutale uttalelser. Törnqvist og Jacobs (1988: 58) forklarer dette med at det på grunn av tidsrommet i mellom kan ha oppstått omstendigheter som har påvirket Strindbergs meninger og strategier. Helland og Wærp (2008: 120) skriver at det opprinnelig ikke er noen grunn til å tvile på informasjonen vi får gjennom sideteksten, ettersom fortellerens distanseproblem først og fremst gjelder fortelleren i episke tekster. Allikevel betyr ikke dette at forfatterens anvisninger er entydige, noe *Fröken Julie* åpenbart er et godt eksempel på. Dermed bør vi heller ikke anse et forord eller eventuelt andre tekster som en forfatter har skrevet om sine egne karakterer som en fasit til tolkningen av den dramatiske person. Det er allikevel uunngåelig å trekke det inn som en viktig kilde til informasjon.

2.3 Den dramatiske personen i hovedteksten

2.3.1 Dialogens utforming

Lindström (1964: 167) hevder at en virkningsfull replikkføring bør oppfylle minimum to krav: Den bør gi et klart bilde av handlingen, motivet og tematikken. I tillegg må den illudere virkeligheten og bygge opp under illusjonen om at replikkene blir til i øyeblikket skuespilleren sier dem. For å skape denne grunnleggende fiksjonen må dialogen være utformet som et individuelt utformet og farget talespråk. Ifølge Andersen og Ullström (2012: 99) bør språket,

nærmere bestemt replikkføringen, dermed ses som en del av personkarakteristikken. Personene blir indirekte karakterisert ved språket de snakker, stillaget de representerer, av dialekt eller sosiolekt, og måten de formulerer seg på. Replikkene er i de fleste stykker, kvantitativt sett, den viktigste kilden til informasjon om dramatiske personer, og også på replikkplan finner vi både eksplisitte og implisitte personkarakteristikker. Implisitt selvkarakterisering er den viktigste kilden til informasjon, ettersom de dramatiske personene alltid karakteriseres indirekte gjennom det de sier og gjør. Eksplisitt karakterisering skjer ved at de dramatiske personene beskriver seg selv, eller at de blir beskrevet av andre (Helland og Wærp, 2008: 120).

I *Fröken Julie* ville Strindberg skape karakterer preget av kompleksitet, uforutsigbarhet og splittelse. En viktig del av denne transformeringen var, i følge Ollén (1966: 63-64) det dramatiske språket. I dialogen skulle ikke lenger hver eneste replikk være logisk motivert, da mennesker ofte handler ut fra uforklarlige impulser, ikke bare beregning. Strindbergs naturalisme leder til det irrasjonelle både i handling og replikkføring. Dette preger dialogen sterkt. De dramatiske personene avbryter både hverandre og seg selv, og ligger dermed også tettere opptil en realistisk samtale. Replikkene, og dermed karakterene, virker også mer tilfeldige og impulsive ettersom samtaleemner plutselig skifter, tas opp igjen på et senere tidspunkt og utvikles videre i gjentakelser. Strindberg vil, ifølge Andersen og Ullström (2012: 91), rekonstruere det menneskelige i dets fulle bredde, og utvikler en tilsynelatende sammenhengende dramadiolog der han forsøker å gjenskape menneskers dialogføring i det virkelige liv. Slik viser han personenes komplekse og ikke alltid logiske tankerekker. Indre konflikter og maktstrategier anskueliggjøres, og personene fremstår som sammensatte og motsetningsfylte mennesker.

Den muntlige tonen bidrar også til Strindbergs mål om en virkelighetsillusjon. Lindström (1964: 171-72) påpeker i denne sammenhengen Strindbergs bruk av pauseangivelser, enten gjennom ordet "pause", tankestreker, semikolon eller points suspensifs (...), som forekommer både i og mellom replikkene. Bruken av pause som dramatisk virkemiddel og psykologisk beskrivende sceneanvisninger gir Julies språk en mer realistisk utforming, men det forteller oss også noe om henne som person. Det kan se ut til at det i *Fröken Julie*, i likhet med kammerspillene Lindström forsket på, er i fremstillingen av intensive følelser at pauseangivelsene er mest effektive. Det markerer uttalelser som avbrytes, meninger som blir hengende i luften, eller opprørt sjelstilstand da ordene svikter, enten på grunn av egne følelser eller på grunn av motpartens raske motmæle. Pauseangivelsene forekommer dermed i størst grad i dialogavsnittene som inneholder voldsomme, opprivende krangler eller store indre konflikter: "Alltså om en halv timme! – Åh, jag är så trött; jag förmår ingenting, förmår inte

ångra mig, inte fly, inte stanna, inte leva – inte dö" (SV 27: 188). Dermed får vi også inntrykk av Julies følelsesliv, hva hun reagerer på, provoseres av og hva som setter henne ut av spill. Følelsesutbruddene understrekes ofte av ekspressive anføringsverb i regianvisningene. Pauseangivelsene brukes også ved flere tilfeller for å markere stillingskrigen mellom de to, hvor Julie må revurdere sin taktikk, som for eksempel når Jean avslører at han har hørt Kristin snakke: "Paus, varunder de betrakta varandra" (SV 27: 130). I *Fröken Julie* har Strindberg gitt Julie to replikker med tempobetegnelser. Her presiserer han at replikken skal starte raskt og gå inn i et crescendo: "prest-tempo" og "prestissimo-tempo", før et decrescendo mot slutten der replikken «saktar av» og deretter «domnar av» (SV 27: 181-82). Ifølge Josephson (1965: 139) gjenspeiler også replikkens lengde følelser og sinnsstemninger for karakterene. Korte replikker kan for eksempel gi uttrykk for forakt. Men lengden hører også sammen med karakterene og deres status i situasjonen. Hvem som snakker mest kan for eksempel gjenspeile hvem som er den dominerende og selvsikre i situasjonen, som i åpningsscenen mellom Jean og Kristin. Det er med andre ord en rekke elementer i dialogens utforming som påvirker vår oppfattelse av de dramatiske personene.

2.3.2 Eksplisitt karakterisering

Fahlgren (1994: 115) påpeker at stykket er relativt handlingsfattig. Det er to avgjørende hendelser; samleiet og selvmordet, og disse skjer ikke engang på scenen. Resten av stykket består av en verbal konfrontasjon mellom to parter, der ordets makt er avgjørende for utfallet. Handlingskonsentrasjon fører, ifølge Brandell (1971: 124), nesten alltid til at viktige deler av forløpet ikke kan behandles scenisk. For at Strindberg med så få personer og en så enkel intrigue skulle kunne gi informasjon om det før-sceniske handlingsforløpet; Julies oppvekst og hendelsene som har ledet opp til dette punktet, har han tatt i bruk flere virkemidler. Blant annet et tradisjonelt virkemiddel i dramatikken som Lindström (1964: 169) identifiserer som en tradisjonell, realistisk motivert eksposisjon, nemlig tjenerskapets sladder om herskapet. I åpningsscenen mellom Jean og Kristin belyses Julies stand, person og fortid gjennom eksplisitt karakterisering. Til tross for at eksposisjonen er relativt kort, får vi allerede her informasjon om Julies upassende væremåte og om at hun nylig har vært forlovet, men at forlovelsen ble brutt. Jean forteller at årsaken til bruddet var at Julie hadde tvunget forloveren til å hoppe over en ridepisk, som om han var en hund, og at han deretter knakk pisker og forlot henne. Strindberg presenterer deretter Julie grundigere gjennom en eksplisitt karakterisering gjort av Jean:

Fröken är så högfärdig i somliga fall och för litet stolt i andra, alldeles som grevinnan i livstiden. Hon trivdes bäst i köket och lagårn, men hon ville aldrig åka efter en häst; hon gick med smutsiga manschetter, men skulle ha grevekronan i knapparna. – Fröken, för att nu tala om

henne, tar inte vara på sig och sin person. Jag skulle vilja säga, att hon inte är fin! Nyss när hon dansa på logen, så rök hon skogvaktarn från Annas sida och bjöd upp honom själv! Inte skulle vi göra på det viset; men så är det när herrskap ska göra sig gemena – så bli de gemena! Men ståtlig är hon! Praktfull! Ah! Såna axlar! och – etcetera! (SV 27: 122).

Det blir tydelig at Julie har hatt en adelig, men ukonvensjonell oppvekst. Her får vi vite at hun, i likhet med sin mor, ikke oppfører seg slik som det forventes av en adelsfrøken. Hun heller ikke er spesielt opptatt av hverken dette eller sitt eget utseende. Derimot beskriver Jean henne som svært vakker, og uttrykker på mange måter det vi forstår som et underliggende begjær overfor henne. Dermed er Julie beskrevet og intrigens forutsetninger gitt, og Strindberg bruker ikke noe mer tid på presentasjonen av Julie da hun entrer scenen. Den neste sekvensen med polylogen mellom Jean, Kristin og Julie posisjonerer, ifølge Törnqvist og Jacobs (1988: 63), heller trekantdramatikken mellom de tre karakterene. Når det gjelder eksplisitt karakterisering av andre, presiserer Helland og Wærp (2008: 125) at to eller flere dramatiske personer kan ha ulike oppfatninger av én og samme person, en eksplisitt karakterisering kan være feilaktig på grunn av alternative motiver, eller personer kan skifte oppfatning underveis i stykket. En slik endring ser vi for eksempel ved Jeans neste eksplisitte karakterisering av Julie, som finner sted etter samleiet: "[...] att ha fått se att höken bara var grå på ryggen också, att det var puder på den fina kinden, och att det kunde vara svarta kanter på de slipade naglarne [...]" (SV 27: 158). Dermed kan vi ikke ta for gitt at eksplisitte karakteriseringer er riktige, sanne eller evige.

Eksplisitt selvkarakterisering er, ifølge Helland og Wærp (2008: 121) uvanlig i dramatikk som etterstreber en virkelighetsillusjon, slik Strindberg uttalt forsøker å gjøre med *Fröken Julie*. Selvbeskrivende monologer er mer brukt i dramatikk som bryter med illusjonsprinsippet. Men for å avdekke nye sider ved Julies fortid og oppvekstsvilkår, bruker Strindberg en annen metode, nemlig gjennom tilbakeblikk fra Julies og andre rollers synsvinkler. Han lar Jean fortelle om sin barndom, slik at Julie deretter kan åpnet seg om sin. Blant annet om oppveksten med en mentalt syk mor som på et tidspunkt brant ned gården de bodde på, og som deretter bygde opp igjen gården med penger hun lånte av sin elsker. Om faren som nesten tok livet av seg etter dette, og om hvordan hun ble oppfostret som en gutt, men samtidig ble opplært til å hate menn (SV 27: 160-63). Gjennom hele dramaet får vi nye påminnelser om hendelser i fortiden, og det er tydelig at Julies oppvekst har en sterk innflytelse på hvordan hun er blitt som voksen. Dermed er dette viktige kilder til informasjon i analysen.

2.3.3 Implisitt karakterisering

Implisitt selvkarakterisering regnes i allmennhet som den viktigste kilden til informasjon, ettersom de dramatiske personene alltid karakteriseres indirekte gjennom det de sier og gjør.

Dialogens sentrale status i dramatikk innebærer, ifølge Helland og Wærp (2008: 162), at språket blir sterkere tilknyttet personene og deres perspektiv på det de snakker om, samt på situasjonen de til en hver tid befinner seg i. Dette kan vise seg i både det individuelle språklige uttrykket, samt i holdninger og emnevalg. Hos enkelte forfattere er personenes replikker utformet så finurlig at språket gir form til ulike personligheter. I slike tilfeller blir dramaet flerstemmig, da det utgjøres av forskjellige og individuelle stemmer som har vidt forskjellige perspektiver på tilværelsen (Helland og Wærp, 2008: 87).

Strindbergs dialog er uttrykksfull, og når man leser tar det, ifølge Ollén (1966: 64), ikke særlig lang tid før man ser de dramatiske personene levende for seg: frøken Julie, forfinet med sterk klassebevissthet, men nervøs og ubalansert; Jean som glatt, unnnfallende og i opposisjon mot det gjeldende systemet; Kristin som nøktern realist med sin kristne hverdagsmoral og sterke klassebevissthet. Men når Strindberg uttaler seg om språket i forordet, sier han ingenting om forskjellene mellom de tre rollene. Han snakker om dialogens utforming i allmennhet. Josephson (1965: 131-141) mener allikevel at de tre rollefigurene i *Fröken Julie* har hvert sitt språk som avviker fra de andres. Skiftningene gjengir spesielt det sosiale nivået for hver av personene. Josephson hever videre at individualiseringen i det språklige uttrykket gjøres blant annet ved hjelp av vekslinger mellom såkalte høysvenske og lavsvenske bøyningsformer, hvorav sistnevnte har et muntlig, og i blant dialektartet preg. Julie snakker uanstrengt og utpreget høysvensk, til tross for den muntlige tonen. Hun blander også inn innslag av fransk og fremmedord som, i likhet med navnet, konnoterer klasse, belesthet og dannelses: "Men ni ser ju ut som en gentleman i den där redingoten! Charmant!" (SV 27: 129). Kristins språk er i motsetning utpreget lavsvensk: "Åh det är något fanstyg som fröken Julie skall ha åt Diana!" (SV 27: 121). Jeans tillærte høysvensk og franske innslag vitner om hans ønske om å komme seg opp og frem: "Det är min stora *délice*!" (SV 27: 120), men Josephson bemerker at han av og til avslører sitt opphav når han snakker med Kristin, for eksempel ved å bruke folkelige bøyningsformer: "De hölls på stallgårn [...]" (SV 27: 120). Den tillærte sosiolekten slår særlig sprekker når han virkelig er opprørt under krangelen med Julie: "Tvätta´n då!" (SV 27: 156). Dermed er det tydelig at dialekt, og i enda større grad sosiolekt, er et effektivt grep i karakteriseringen av de dramatiske personene og deres sosiale status. Ikke minst deres holdning til egen sosial status.

I forbindelse med den språklige individualiseringen er også valg av ord og uttrykksmåter som rollen benytter av stor betydning. Jean har lagt seg til et mer fornemt vokabular enn han er oppvokst med, mens Kristin har et mer folkelig ordforråd. Julie, derimot, har et uanstrengt forhold til fremmedord, noe som gir inntrykk av at hun er velutdannet. Ordvalgene kan også

forandre seg, og sier i slike fall noe om tilstanden den dramatiske personen befinner seg i der og da. Julie forandrer blant annet flere ganger i stykket tiltaleform til Jean, noe som forteller oss hvor nær hun føler seg ham, og hvor de står i forhold til hverandre, og når dette forandrer seg: "Ni! – Säg du! Mellan oss finns inga skrankor mer!" (SV 27: 150) overgår til «[...] Har ni då inga känslor!» allerede siden etter. Det sosiale nivået viser seg også i hvordan man formulerer seg. Julie formulerer seg kort og presist, og uten unødvendige småord. Josephson (1965: 143) bemerker at Julies språk også er mer abstrakt enn de to andres, fordi det inneholder mer allmenngods. Hun benytter seg av dypt uttrykksfulle bilder, både utførlig og raskt forbigående når hun snakker, som for eksempel: "Tag mig bort från denna smuts som jag sjunker i!" (SV, 27: 155). Til motsetning formulerer Kristin seg mer omstendelig. Hun bruker en rekke småord og gjentar meningene sine i ikke alltid helt logiske variasjoner, noe som får henne til å fremstå som litt enklere: "[...] det är min barnatro, som jag bevarat från ungdomen, fröken Julie" (SV 27: 184). Hun forteller rett frem det hun vet, uten baktanker og uten å være bevisst på noen symbolsk effekt, som i situasjonen med Julies hund og hunden til en i tjenerskapet. Dette understreker hennes ukompliserte vesen, og forsterker Julies kompleksitet. Jean snakker også i bilder, men har i forhold til Julie, et mer klisjépreget språk: "[...] Vet ni inte att det är farligt leka med elden?" (SV 27: 137). Til tross for at frasene ofte er påtatte, er det tydelig at han er fullt klar over hva ordene betyr, og hva som er effekten av dem. Han er kvikk i replikken. Allikevel er det tydelig at han står under Julies intellektuelle nivå. Det at han ofte mislykkes i å spille videre på Julies bilder eller ordvalg, viser hvor overfladisk og uvitende han er når han briljerer. Dermed må han spille på andre strenger for å vinne den verbale maktkampen; følelser. Jeans fremprovosering av Julies raseri bidrar ytterligere til vårt inntrykk av henne. På et tidspunkt er Julies formuleringer ekstremt sterke, og til og med makabre: "[...] jag skulle vilja se hela ditt kön simma i en sjö som den där – – – jag tror jag skulle kunna dricka ur din huvudskål, jag skulle vilja bada mina fötter i din bröstorg och jag skulle kunna äta ditt hjärta helstekt!" (SV 27: 178). Ifølge Josephson (1965: 133) har forbannelsene, de grove skjellsordene og de makabre uttalelsene en viktig oppgave for karakteristikken. Fordi de gjengir følelser og reaksjoner hos Julie, avslører de også egenskaper hos henne som vi ikke har oppdaget tidligere. Hatet gjenspeiler håpet hun har følt og avgrunnen hun nå føler. Dermed kan også forandringer i valgene av ord og uttrykksmåte, det ukarakteristiske, være viktige indikasjoner til karakteriseringen.

Ikke minst karakteriseres de dramatiske personene gjennom emnevalg og holdninger som ligger bak replikkene. Wirmark (1989: 35) påpeker at foreldrenes ideer stadig gjør seg gjeldende gjennom Julies replikker. Julie tror, ifølge Martinus (2007: 137), oppriktig på likhet

mellom kjønnene, og det kommer derfor som et sjokk når Jean avslører sin brutale innstilling til henne etter samleiet:

"FRÖKEN: Ni talar som ni redan stode över mig!

JEAN: Det gör jag också: Ser ni jag skulle kunna förvandla er till grevinna, men ni kan aldrig göra mig till greve" (SV 27: 158).

Samtidig skinner også et innlært hat til mannen og diskrepansen mellom dette og sine seksuelle drifter gjennom når Jean spør om hun hater menn: "FRÖKEN: Ja! – För det mesta! Men ibland – när svagheten kommer – åh fy!" (SV 27: 164). Disse ambivalente holdningene bidrar sterkt til Julies kompleksitet. Julies gjentatte krav og ønsker om en utvisking av klasses skillet mellom dem, understreker også ønsket om å få være en av folket: "Om jag ber er som en jämlike, ber en – vän!" (SV 27: 139). Allikevel avslører hun stadig sin sterke klassebevissthet: "[...] Inte lever vi som ni när vi äro fästfolk" (SV 27: 143).

Ifølge Helland og Wærp (2008: 122-23) kan vi ikke gå ut ifra at dramatiske personer alltid har ærlige hensikter med det de sier eller gjør. De kan lyve av taktiske årsaker eller rett og slett ikke inneha all nødvendig informasjon. En dramatisk person kan også ha tvilsom selvforståelse. Dermed må vi også ta hensyn til forholdet mellom det de sier og gjør, forholdet mellom det de og andre dramatiske personer sier, samt hva de sier og gjør i forhold til hva de egentlig ser ut til å tenke eller mene. Her kan det oppstå diskrepans. Hvem vi skal tro på, må vi, ifølge Helland og Wærp, avgjøre i lys av vår tolkning av dramaet som helhet. En slik diskrepans blir tydelig i *Fröken Julie* sett i lys av vårt initiale inntrykk av de dramatiske personene og hvordan vi oppfatter dem ved stykkets slutt. Karakterisering gjennom språklig uttrykk, emnevalg og holdning er et av de sterkeste karakteriserende virkemidlene av Julie i første halvdel av stykket. Den direkte og åpenbare kurtiseringen av en tilsynelatende uskyldig Jean, er viktig for vår initiale oppfatning av henne som nykkefull, provoserende og usympatisk. Utover i stykket får man derimot, ved hjelp av de samme kildene, mer og mer inntrykk av at Julie har en oppriktig trang til å snakke med noen, av et behov for å åpne seg, betro seg til noen og for å bli forstått, noe som gradvis bidrar til å forandre vårt syn på henne. Jean på sin side viser seg å bruke språket som et middel til å manipulere andre, og blant annet bygger han, ifølge Fahlgren (1994: 125), opp historien om sitt ungdomssvermeri for Julie på en måte som gjør at han oppnår ønsket effekt. Avsløringen av hans retoriske manipuleringssevner forandrer på samme måte vårt inntrykk av ham, og gjør at vi må revurdere hvem vi sympatiserer med. Sett i lys av stykket som helhet, blir Jeans språkbruk løgnaktig, kalkulert og beregnende, mens Julies er mer affektivt, oppriktig og menneskelig. Helland og Wærp (2008: 125) skriver at den indirekte karakteriseringen som finner sted gjennom replikker, helt og holdent er avhengig av

en kontinuerlig og aktiv fortolkning av det som sies til en hver tid. Dermed vil tolkningen være av subjektiv art, og bør begrunnes tekstlig. Den må relateres og justeres i forhold til forståelsen for dramaet som helhet. I en analyse vil det naturligvis være en altfor stor oppgave å gå gjennom stykket ved å tolke replikk for replikk. Man blir nødt til å velge ut hvilke replikkene som belyser og er viktige for analysens problemstilling.

2.4 Den dramatiske personen i dramateksten som helhet

2.4.1 Komposisjon

Brandell (1971: 145) skriver at handlingen utgjør dramaets virkelighet. Denne kan fremstilles i episk form, men som regel demonstreres den i dramatikken gjennom menneskelige handlinger eller gjennom informasjon til rollen. Dette kalles det dramatiske plotet, og defineres av Helland og Wærp (2008: 62) som «*den kompositoriske helheten av de scenisk fremstilte begivenhetene*» (kursivert i original). Hvordan handlingen fremstilles bestemmes av dramaets komposisjon. Den vanlige måten å inndeले et drama på er, ifølge Andersen og Ullström (2012: 103), etter akter, scener og episoder. Strindberg brøt med *Fröken Julie* den tradisjonelle komposisjonen og gav slik de dramatiske personene noe av sin nykkefullhet og uberegnelighet. Ifølge Lamm (1924: 29) er dette er virkeligheten slik den opplevdes av Strindberg selv. Han lot ulike meninger og tankeganger sloss innenfor dramaet, på samme måte som de gjorde det i han selv. Dermed mister dramaet den konvensjonelle fastheten, men får en utilgjort virkelighetsfremstilling og en rekke stemninger. Komposisjonen er dermed viktig for hvordan vi oppfatter Julie som dramatisk person.

Når vi snakker om handlingen i et stykke, beskriver vi forløpet. I *Fröken Julie* tar Strindberg, ifølge Bergström (1988: 97), bare opp de hendelser som betyr noe for Julies møte med Jean denne natten, og som avgjør hennes skjebne. Vi får litt bakgrunnsinformasjon om Julies oppvekst, om hvordan foreldrene har preget hennes syn på manns- og kvinnerollen, samt at hun nylig har brutt en forlovelse. Vi får ikke vite mye om Jeans bakgrunn, og det vi får vite, viser seg senere å være usant. Om Kristin får vi bare vite det som er av betydelse for Julies skjebne, nemlig at hun har et forhold til Jean og at hun vet sin plass, og også Julies. Mye annet kunne vært fortalt om disse tre, men Strindberg har vurdert denne informasjonen som uviktig for tematikken, og komprimert handlingen deretter. Intrigen er, og skulle ifølge det nye programmet, være svært enkel. Strindberg tar, ifølge Lamm (1924: 29-30), allikevel noen nødvendige grep om intrigen for å drive den fremover. Blant annet tillegger han et par ytre hendelser som påskynder handlingens løp og som er nødvendige for Julies utvikling; for eksempel at bondefolkene kommer dansende inn og tvinger Julie og Jean til å søke tilflukt i

hennes rom. Kristins beskjed til stallgutten om ikke å slippe noen ut, bidrar til Julies innestengelse og tar fra henne muligheten til å komme seg unna, samt at grevens hjemkomst på slutten, markert av klokken, fremskynder katastrofen. Men man får allikevel inntrykk av at Julies skjebne ville blitt den samme selv uten tilfeldighetene.

Ifølge Helland og Wærp (2008: 65) er handlingen, og dermed de dramatiske karakterene som utfører handlingene, uløselig bundet til det vi kaller konfliktene i dramaet. Konflikt er et eller flere «motsetningsforhold som fins mellom dramatiske personer, mellom dramatiske personer og skjebnen [...], mellom dramatiske personer og vilkårene de eksisterer under, eller mellom ulike lengsler og begjær i en og samme dramatiske person». Michael Evans (2008: 30) påpeker at alle handlingene i dramatiske tekster er konfliktfylte. De dramatiske personene handler på grunn av en konflikt, hvis ikke holder de seg i ro, og det skal koste karakteren å utføre handlingen. Handlinger må være konfliktfylte for å interessere oss. Teksten blir også rikere dersom konfliktene foregår på flere nivåer; både med perifere personer og miljøet, med familie og nære venner, og sist, men ikke sist, med seg selv. Julie mål, ønsker og lyster står definitivt i konflikt både med seg selv, samfunnets konvensjoner, og de andre rollefigurene. For eksempel står ønsket om å starte en seksuell relasjon til Jean i direkte konflikt med samfunnets oppfatning av sømmelig oppførsel for kvinner og relasjoner på tvers av klasser; med Julies dypt grunnede mannehat; samt med Kristin og Jeans forhold. Det er en rekke barrierer som må overvinnes for at Julie skal kunne utføre den ønskede handlingen, og en rekke konsekvenser som må veies opp mot ønsket.

I nesten alle dramaer skjer dermed suksessive konfrontasjoner mellom ulike roller med mål som står i konflikt med hverandre. Dette er et effektivt grep for å sørge for omveksling, samt å føre inn nye momenter i handlingen. Men ifølge Brandell (1971: 137) tjener det også til belysningen av rollene: for hver nye konfrontasjon, legges et nytt drag til i vårt bilde av dem. Et mye brukt mønster er å la hovedrollen være på scenen, mens de andre rollene skifter. Ofte har de andre rollene i oppgave å, gjennom spørsmål, angrep, krav eller andre motivasjoner, sørge for forandringer i hovedrollens situasjon som stiller dem i nye lys. Slik rettes interessen mot hovedrollen, og bildet av denne blir mer og mer nyansert ettersom scenene går. Et eksempel på dette er Jeans spørsmål som får Julie til å gjøre rede for sin oppvekst og foreldrenes ekteskap, samt Kristins siste opptreden på scenen der hun sier i klartekst at Julie er fordømt, og hun i tillegg ødelegger mulighetene deres for å rømme: "och det är lättare för en kamel att gå igenom ett nålsöga än för en rik att komma in i Guds rike [...] i forbigående ska jag säga åt stalldrängen att han inte lämnar ut några hästar i fall någon skulle vilja resa innan greven kommer hem!" (SV 27: 185). Etter konfrontasjonen med Kristin gir Julie opp håpet og

forstår at hun må dø. Det nye spørsmålet blir dermed hvordan. Törnqvist og Jacobs (1988: 62) setter opp dette konfigurasjonsmønsteret for *Fröken Julie*:

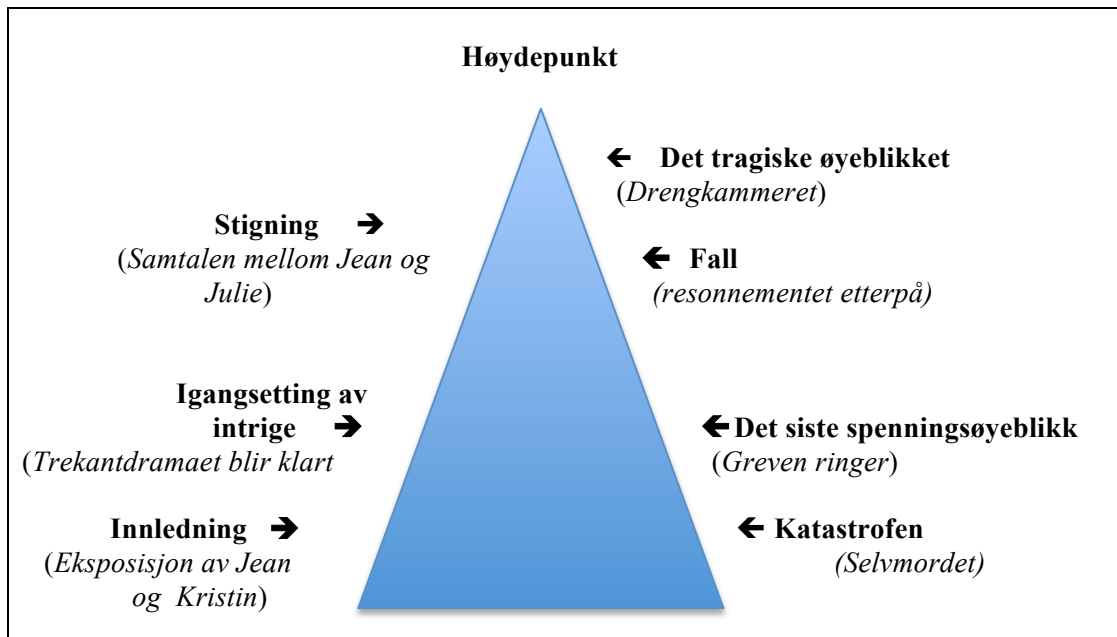
Konfigurasjon:	På scenen:
1	<i>Kristin</i>
2	Kristin og Jean
3	Kristin, Jean og Julie (<i>Kristin har bare én replikk</i>)
4	<i>Kristin</i>
5	Kristin og Jean
6	Kristin, Jean og Julie (<i>består av to duologer: Ju og K – Ju og J</i>)
7	Jean og Julie (+ folket)
8	Folket
9	<i>Julie</i>
10	Jean og Julie
11	<i>Jean</i>
12	Kristin og Jean
13	<i>Jean</i>
14	Jean og Julie
15	Kristin, Jean og Julie (<i>Jean har bare én replikk</i>)
16	Kristin og Julie
17	Kristin, Jean og Julie (<i>består av tre duologer: Ju og K - K og J - Ju og K</i>)
18	Jean og Julie (+ greven)

(fritt etter Törnqvist og Jacobs modell)

Her ser vi tydelig at stykket i hovedsak består av duologer. Duologer er, ifølge Helland og Wærp (2008: 164) en fortettet dialog som ofte uttrykker et sammenstøt i form av en krise eller en verdiutveksling. Törnqvist (1982: 63) påpeker at Strindberg favoriserer denne dialogformen på grunn av den sosiale situasjonen som konstruksjonen åpner for. Hver karakter representerer ulike sosiale lag. Ettersom Jean står i midten kan han både kommunisere opp til Julie og ned til Kristin. Julie kan kun kommunisere med Kristin etter at hun selv er degradert. Dette sier noe om hvor langt hun faller i løpet av stykket med hensyn til klasse. Dialogformen sier også noe om rollenes plassering i den seksuelle tematikken, med Jean som fanget mellom Kristin og Julie. Dermed kan vi ut fra komposisjonen lese Julies posisjon og status gjennom stykket.

Originalt var det en tredeling i tragedieformen som gikk ut på at den tredje delen, etter katastrofen, var til for å enten utbrodere konsekvensene av katastrofen eller å gjenopprette protagonistens tap. Sprinchorn (1982: 37) mener at *Fröken Julie* er i stedet har en todelt oppbygning som består av 40 % stigende handling og 60 % katastrofe. Som leser kastes man in medias res in i et akselererende handlingsforløp. Første del av dialogen bygger opp mot samleiet, mens de i andre del forsøker fortvilet å resonnerer seg frem til en løsning. Bondefolket som danser inn erstatter et teppefall. *Fröken Julie* er strukturert rundt ett stort vendepunkt som Aristoteles, ifølge Evans (2008: 121), opprinnelig kalte *peripetien* – oversatt til "plutselig skjebneomslag". Vendepunktet i *Fröken Julie* markeres tydelig ved en total endring i maktstrukturene, og vektlegger det psykologiske rolleskiftet og sympatiskiftet i stykket. Stykket passer dermed godt inn i Freytag-modellen, en modell for dramaanalyse som, ifølge

Lothe et al. (1997: 85) ble utviklet av den tyske dramateoretikeren Gustaf Freytag i *Die Technik des Dramas* fra 1863. Handlingen i *Fröken Julie* satt inn i Freytags modell ville for eksempel kunne se slik ut:



(modell fritt etter Helland og Wærp, 2008: 67)

Ifølge Brandell (1971: 141) er den enkleste måten å skape en vending på, å la dramaets virkelighet forandres så markant at rollene må forandre sin oppførsel. Fra starten av stykket nærer vi en forakt for Julie som på mange måter gjør henne til antagonist og Jean til protagonist. Dette står i motsetning til stykkets tittel, hvor man antar at tittelrollen vil være stykkets "helt". Julie oppleves i stedet som provoserende, nykkefull og med full kontroll over situasjonen. Det virker som om hun vet godt hvordan hun skal forføre menn, bruker sitt klassefortrinn og oppnår det hun vil: "Bravo! – Nu skall ni kyssa min sko, også, så är det riktigt träffat" (SV 27: 132). Etter drengkammeret, er det tydelig skifte i sympati. Julie kommer til innsikt om dramaets virkelighet, som allerede er kjent for leseren, og konsekvensene av situasjonen. Hun forandrer seg ikke, men etter endringene i omstendigheter, eksponeres kompleksiteten hennes. Det samme gjelder Jean. Etter samleiet er det han som fremstår som den kalde og beregnelige som har utnyttet Julie for å klatre oppover på den sosiale rangstigen. Han avslører seg selv som løgner: "JEAN: I havrelårn! Det vara bara prat!" (SV 27: 155).

Den todelte strukturen spiller dermed, ifølge Sprinchorn (1982: 38), perfekt på lag med reverseringen i sosiale og seksuelle roller. I den første delen er Julie herskerinne og Jean slave, hun forakter ham for hans dyriske atferd. I den andre delen er Jean hersker og Julie slave, og han forakter henne for å være uren og ute av kontroll. Aristokraten i den sosiale sfæren, blir slaven i den seksuelle, mens slaven i den sosiale sfæren, bli aristokrat i den seksuelle. Begge

delene går, ifølge Sprinchorn, i et crescendo frem til hver sin katastrofe: samleiet og selvmordet. Vendepunktet i *Fröken Julie* bekrefter dermed Brandells (1971: 144) sammenfatning om at vendepunktet både kan være en endring i handlingens forutsetninger, eller en endring i en eller flere av de dramatiske personenes holdninger som følge av indre utvikling. I enkelte stykker kan det være en kombinasjon av disse, og Sprinchorn mener at det er Strindbergs evne til å blande sosiale og psykologiske motiver som gjør stykket rikt, og at kompleksiteten i motivene i stor grad bidrar til de dramatiske personenes kompleksitet.

Törnqvist (1982: 63) hevder at kompleksiteten i dramatiske personer delvis også bestemmes av kvantitative faktorer som hvor mye og ofte en rolle befinner seg på scenen, og hvor mye og ofte hun snakker. For *Fröken Julie* setter han derfor opp dette mønsteret:

Rolle	Antall konfigurasjoner til stede på scenen	Antall konfigurasjoner som talende rolle	Antall replikker	Antall linjer med tale
Jean	13	11	258	610
Julie	10	9	225	482
Kristin	10	8	67	125
Folket	1	2	2	24

(modell fritt etter Törnqvist)

Noe overraskende er det at Jeans rolle i dramaet er kvantitativt større enn Julies på alle områder. Ikke minst at Julie og Kristin er på scenen i like mange konfigurasjoner. Allikevel er det ingen tvil om at det er Julie som er stykkets protagonist og at stykkets tittel gir riktig inntrykk. Årsaken til dette, er ifølge Törnqvist, at Julie er prominent også i alle samtalen mellom Jean og Kristin. En karakters viktighet og størrelse uttrykkes dermed også i hvor ofte og mye hun blir snakket om av andre.

2.4.2 Bildespråk

Bildespråket har, ifølge Helland og Wærp (2008: 179), til dels blitt tilsidesatt i dramaanalyse på bakgrunn av det dramatiske språkets virkelighetsbestrebelse, og det er vanlig å betrakte det dramatiske språket som mindre poetisk og litterært enn de andre skjønnlitterære hovedsjangrene. Allikevel er det ingen tvil om at språket i *Fröken Julie* rommer en rekke retoriske figurer. Ifølge Lindström (1964: 172) måtte Strindberg også bruke et bildespråk som minner om bildespråket i episk litteratur for å styrke den sceniske uttrykksfullheten. Dette gjelder også for karakteriseringen av Julie. Men bildespråket er, ifølge Josephson (1965: 130) ofte innlagt i karakterens replikker, og utformet på en slik måte at den smelter sammen med stillaget i språket som karakteriserer han eller henne. Törnqvist (2011: 9-11) påpeker at dramaets dobbelthet også har konsekvenser for bildespråket. Der romanen kun muliggjør et verbalt bildespråk og en verbal kontekst, muliggjør dramaet også et samspill mellom verbalt bildespråk og en audiovisuell kontekst. Det er derfor meningsfullt å skille mellom dramatisk og

teatralt bildespråk. Begrepet omfatter dels det autorale bildespråket i dramaets scene- og regianvisninger, dels det figurative bildespråket i dramaets dialog. Det autorale bildespråket er objektivt, mens det figurative er subjektivt og verbalisert i en spesiell kontekst som farger det. Bildespråket forekommer oftere i monologer og lange replikker enn i vanlig dialog, og det er også vanlig å skille mellom enkeltstående og gjentakende bildespråk.

Billedlige virkemidler som ofte brukes i dramatikk er blant annet simile, metafor, allegori, oxymoron, eufemisme, antitese, ironi, parabase og personifikasjon. Helland og Wærp (2008: 189) presiserer at det ikke er noen hensikt å stille opp en fullstendig liste over alle figurene man finner i en gitt dramatekst. Poenget er, i likhet med andre analyseaspekter, å se nærmere på det som fremtrer som karakteriserende, og det som kan bringe tolkningen av dramaet videre. Lindström (1964: 176) mener at bildespråkets viktigste funksjon er skildringen av menneskers ytre og indre, med andre ord karakterisering av de dramatiske personene. Det finnes en rekke billedlige virkemidler til bruk i karakteriseringen. Ifølge Sprinchorn (1982: 38) er det et sted i dramaet hvor man virkelig ser fremstillingen av rollene gjennom bilder. Gjengivelsen av de to drømmene, der Julie befinner seg på en pidestall og vil ned, mens Jean drømmer om å klatre opp i et tre og stjele gulleggene i toppen, komplementerer hverandre og uttrykker klart rollenes største ønsker og målsetninger om å klatre opp eller ned i den sosiale sfæren.

Strindberg bruker en rekke sammenligninger for å beskrive Julie. Similen har vanligvis en dominerende plass i eksplisitte karakteriseringer: "JEAN: [...] Ni är som glödgat vin med starka kryddor [...]" (SV 27: 159), men i stykket er metaforen hyppigere brukt som sammenliknende form. Metaforen brukes, ifølge Lindström, som regel til å materialisere og dramatisere sjelelige fenomener. Blant annet konkretiseres psykiske eller sosiale elementer til fysiske realiteter. Ofte er den dramatiske personen først skildret med en innledende metafor: "JULIE: Och jag skulle bli första grenen". Deretter blir elementene satt inn i en annen sammenheng og en ny karakteriserende metafor oppstår: "JEAN: Men grenen var ruten" (SV 27: 156). Denne metaforen knyttes tradisjonelt til klassetematikken og til Strindbergs budskap om at aristokratiet er råttent. På denne måten underbygger og utbroderer bildebruken tematikken og budskapet i stykket. Mange av metaforene brukt i dramatikken er påfallende konvensjonelle, og i det store og det hele dominerer referanser til dyreriket. Dette ser vi tydelig i *Fröken Julie*, der det trekkes paralleller til spesielt hunder og fugler. Det konvensjonelle er ofte en viktig del av at bildespråket skal gli inn i dialogen uten å fjerne realismen i den.

Symboler er, ifølge Brandell (1971: 149), konkrete innslag som bærer en stemning eller en tanke som er vanskelig å formulere ved hjelp av andre dramatiske virkemidler. Disse finnes i de fleste dramaer. Törnqvist (2011: 17) forklarer symbolene som utvidete metaforer som har

større rekkevidde både romslig og tidsmessig enn metaforen, og tenderer i dramatisk sammenheng å ha en auditiv og/eller visuell forankring. Vi kan dermed finne symbolene både i scene- og regianvisningene, samt i dialogen, og ofte i kombinasjon. Eksempler på dette i *Fröken Julie* er for eksempel grevens støvler som under hele stykket befinner seg på scenen: "[...] JEAN kommer in [...] bärande ett par stora ridstövlar med sporrar som han ställer ifrån sig på en synlig plats på golvet" (SV 27: 119). Strindberg lar karakterene "[...] har låtit "Gedankenübertragung" genom dött medium (grevens ridstövlar, ringklockan) utföras [...]" (SV 27: 105). Gjennom tilstedeværelsen av døde ting som tilhører hennes far, greven, utøves ytterligere påminnelse om adelen hun tilhører og skammen hun dermed har påført familien. Strindberg har lagt inn en synekdoke «[...] låtande fadrens olyckliga ande sväva över och bakom det hela» (SV 27: 109). Støvlene tolkes vanligvis som et symbol på patriarkatet og overklassens påvirkning på Julie. Greven blir slik en viktig karakter, til tross for sitt fravær, fordi han representerer adelens overhengende moral- og normsystem, og støvlene kan sies å være et individuelt symbol som er spesielt tilpasset stykkets handling. Vi finner også en rekke mer konvensjonelle symboler. De dramatiske personene referer for eksempel stadig til at noen eller noe er skittent: "FRÖKEN: Att en människosjäl kan vara så djupt smutsig!" (SV 27: 156), og gjennom hele stykket benytter Strindberg fangensksmotiv: "FRÖKEN: Fly? Men vart? Ut kommer vi inte! Och till Kristin kan vi inte gå!" (SV 27: 145-6). De rømmer derfor inn på drengkammeret. Senere i stykket sørger Kristin for at de ikke kommer seg ut ved å forby stallgutten å sale hestene. Andre eksempler på konvensjonelle symboler er soloppgangen i sluttscenen tegner en kontrast til den fortvilte stemningen i rommet. Ikke minst er solens er et sterkt symbol for liv og håp. Det er også et gjennomgående forhold mellom oppe og nede; tjenerne bor nede, mens herskapet fysisk bor over; Julie er oppe på pidestallen og vil ned, mens Jean ligger under treet og vil opp. Dette forsterker også klasse- og kjønnsstatistikken.

Bildespråket kan, ifølge Törnqvist (2011: 18) også ha strukturell betydning for den dramatiske personen ved at tragedien foregripes av metaforer som har en spenningsskapende og antisiperende funksjon, også kalt billedlige frempek. Flere steder i dramaet kan man finne billedlige frempek til Julies skjebne. Ved stykkets begynnelse lager Kristin et brygg til Julies hund Diana, og forteller Jean om Julies forferdelse over at hunden har blitt gravid med en hund som tilhører noen i tjenerstanden. Julie er så skuffet over hunden at hun vil avlive den. Dette er et symbolsk forspill til den kommende hendelsen. Den samme metoden finner vi på slutten i forbindelse med Julies fugl som hun vil ta med seg slik at den ikke kommer i fremmede hender. I så fall vil det være bedre å drepe den. Da Jean dreper den, er dette et frempek til hva som kommer til å skje med Julie. Dersom Jean hadde åpnet vinduet og sluppet den fri, ville

slutten, ifølge Lamm (1924: 308), vært en helt annen. Sprinchorn (1982: 39) utpeker også Jeans parabel om hvordan han som ung stjal epler i grevens hage og snek seg inn i den tyrkiske paviljongen, overklassens toalett, som et billedlig frempek til Julies skjebne. Da Jean hørte folk komme, ble han nødt til å komme seg usett ut, og krøp derfor ned i den eneste muligheten, toalettet. Dekket av ekskrementer løp han hjem, og på veien så han Julie som så ut som en engel i sitt rene tøy. Han forstod der og da umuligheten i å forlate sin klasse, og så selvmord som den eneste utveien. Mange år senere befinner Julie seg i kjøkkenet, og når folket kommer, fins det bare én utvei – Jeans soverom. Da hun kommer ut derfra, er hun dekket med skam. Håpløsheten fyller henne, og da hun forstår at det ikke finnes noen utvei, tar hun livet sitt.

Et annet figurativt grep Strindberg bruker for å effektivt demonstrere Julies adelige, komplekse og forvirrede natur, er, ifølge Helland og Wærp (2008: 114), å sette henne opp mot en kvinne av arbeiderklassen, nemlig Kristin. Dette kan kalles en antitese, der noe stilles opp i kontrast til noe annet. Tjenestekvinnen Kristin er resolutt, yrkesstolt, vanekristen, realistisk og har en sterk klassebevissthet. Hun er en hverdagskvinne og vet hva som passer seg. Derfor setter hun både Julie og Jean på plass med sin nøkternhet. Gjentatte ganger i løpet av dramaet resonnerer hun seg frem til enfoldige og nøkterne konklusjoner som legger lokk på Julie og Jeans fremtidsplaner. Klassebevisstheten er så stor at hun, til tross for forlovelsen med Jean, ikke betrakter den erotiske forbindelsen mellom dem som noe annet enn en helt unaturlig forvillelse. Da Jean spør om hun er sjalu, svarer hun oppriktig: "Nej inte på henne! Om det hade varit Klara eller Sofi; då hade jag rivit ut ögonen på dig! [...]" (SV 27: 172).

Individualiserte personene opptrer gjerne nettopp sammen med slike typifiserte personer, og effekten blir en motsetning som forsterker den individualiserte personens drag.

Törnqvist (2011: 20) påpeker også at det brukes en rekke eufemismer når det er snakk om tabubelagte områder. Blant annet når Kristin forteller at det er Julies "tider", er dette en forskjønnende omskrivning av at hun menstruerer. For å bekrefte at et samleie faktisk har funnet sted, benytter Strindberg seg også av en rekke andre eufemismer, som «[...] du tror att jag älskar dig, därför att min livsfrukt åtrådde ditt frö [...]» (SV 27: 178) og «Och nu har ni sett höken på ryggen» (SV 27: 156). Disse forskjønnende omskrivningene bidrar ikke på samme måte til den eksplisitte karakteriseringen av Julie, men er derimot viktige kilder til informasjon om hvilken situasjon hun befinner seg i, noe som igjen påvirker hvordan vi tolker hennes handlinger. Bildespråket gir oss helt klart noen opplysninger om karakterenes ytre attributter og fysiske tilstander, men Josephson (1965: 144) hevder at bildespråket først og fremst tjener til to formål som ofte sammenfaller; å dramatisere de sjelelige fenomenene og gi dem substans

gjennom en fysisk form. Karakteriseringen gjennom bildespråket er dermed spesielt viktig for vår forståelse av rollens indre; tanker, følelser, holdninger, vurderinger og resonnementer.

2.4.3 Den dramatiske personen i forfatterens liv

Når man tolker den dramatiske personen i lys av stykket som helhet, vil også tilknytningen til forfatteren være av interesse. Strindbergs eget liv og virke har, som vist i forskningsoversikten, vært grunnlaget for svært mange av de litteraturvitenskapelige tolkningene av Julie. Ifølge blant andre Szalczzer (2011: 3) benytter Strindberg bevisst en selvbiografisk ramme for sine stykker som er fulle av hint og referanser til forfatterens eget liv. Hvor stor vekt det er lagt på tilknytningen er forskjellig, men det er uunngåelig å la være å se på noen av koblingene som er gjort. Bakgrunnen for hvordan stykket ble til i utgangspunktet er interessant, om enn ikke mulig å fastslå med hundre prosent sikkerhet. I forordet skriver han blant annet at «Når jeg tog detta motiv ur livet, sådant jag hörde det omtalas för ett antal år sedan, då händelsen gjorde ett starkt intryck på mig, fann jag det lämpa sig för sorgespelet [...]» (SV 27: 102). Dermed kan vi anta at en rekke private tanker, idéer og opplevelser ligger til grunn for *Fröken Julie* og for Julie som karakter.

I et brev til Edvard Brandes har Strindberg selv oppgitt at et modellpar for Jean og Julie var den samtidige historien om den unge, svenske generaldatteren Emma Rudbeck som forførte stallgutten på familiens gods (Josephson, 1965: 232). Men det finnes også flere private hendelser i forfatterens liv rundt denne perioden som kan se ut til å ha hatt sterk innflytelse på *Fröken Julie* som drama. I begynnelsen av mai 1888 var familien Strindberg på sommerferie ved slottet Skovsløyst et par mil utenfor København. Slottet eides av grevinnen Louise de Frankenu, en enslig, vakker og eksentrisk kvinne i førtiårene som hadde en rekke dyr i slottets hage. To av geitene var visstnok oppkalt etter den danske dronningen Karoline Mathilde som tok sin huslege til elsker og siden ble jaget fra landet etter hans fall (Lagercrantz, 1980: 208). Skovsløyst slott ble i tillegg holdt i stand av en forvalter ved navn Ludvig Hansen som etter ryktene skal ha vært grevinnens elsker. Ved senere og mer nøyaktig granskning, viste det seg at Hansen ikke var grevinnens elsker, men hennes halvbror, og at slektskapet ble holdt skjult grunnet et skandaløst forhold mellom Frankenaus far og Hansens mor som var tjenestepike på slottet (Ollén, 1966: 65-66). Ved sommerens start hadde Strindberg angivelig en kort affære med Hansens yngre søster, Martha, som ble hentet til stedet for å ta hånd om Strindberg-barna. På samme måte som Julie, opplevde han de uimotståelige driftene på kroppen. Det kan virke som om denne hendelsen i Strindbergs intime liv var en sterk drivkraft til den seksuelle tematikken i dramaet. Det er dessuten mulig at han ville forsvare seg overfor omgivelsene og derfor diktet seg selv inn i Julies gestalt i et tragisk og sympatievekkende lys, på samme måte

som han forsøkte å fremstille seg selv som offer for en sytten år gammel pikes forførelseskunster overfor Siri (Ollén, 1966: 66-67). Ifølge Ollén (1982: 125) kan *Fröken Julie* også har vært Strindbergs tredje "advarselsdrama" til sin kone. Han ble redd for at hun skulle falle for andre menn, og viste henne med sine stykker hvor ille det kunne gå om hun lot seg forføres.

En viktig påvirkning for Strindbergs diktning sies å ha vært kvinnene i hans liv. Ifølge Martinus (2007: 12-17) opplevde Strindberg selv fire store kjærligheter. Mange hevder at disse kvinnene har hatt stor innflytelse på Strindbergs kvinneverker og at alle representerte ulike egenskaper hos kvinnen. Helst hadde Strindberg villet se dem samlet hos en og samme person. Den som kom nærmest idealet var, ifølge Ollén (SV 27: 299) Strindbergs første kone, baronesse Siri von Essen. I *Fröken Julie* kan den aristokratiske protagonisten muligens identifiseres med nettopp henne, og Jean med Strindberg selv som var også sønn av en tjenestekvinne. Da Strindberg selv kommenterte dramaet 20 år etter utgivelsen, i et takkebrev til skuespillerinnen Manda Björling, pekte han ut nettopp Siri som modell for Julie. Strindbergs ambivalente holdninger til overklassen ble også sterkt påvirket av Siri og hennes familie. Ifølge Martinus (2007: 45-46) var Strindberg fascinert av overklassens vaner og skikker, men han innså at han aldri kom til å bli helt akseptert av dem. En rekke brevvekslinger med Heidenstam fra perioden, vitner om at forfatteren følte på klasseforskjellen mellom seg og sin adelige hustru (Ollén, 1982: 125-126). Törnqvist og Jacobs (1988: 25) trekker også paralleller til romanen *Fru Maria Grubbe* av J. P. Jacobsen (1876) som Strindberg virkelig beundret. Tittelrollen er en overklassekvinne som gifter seg innad i adelen, men som etter skilsmissen finner sin sjelevenn i en stallgutt – nedgraderingen fra adelen redder henne fra å gå under.

En siste hendelse som ser ut til å ha hatt stor påvirkning på stykket er Victoria Benedictssons skjebne. I juli 1888 ble kunstmiljøet i København dypt sjokkerte over nyheten om Victoria Benedictssons selvmord. Benedictsson hadde et forhold til den kjente litteraturkritikeren Georg Brandes, og når han ikke lenger gjengjeldte følelsene skar hun over pulsåren med et barberblad. Bare få dager etter begynte Strindberg å skrive *Fröken Julie* hvor hovedrollen tar livet av seg ved å bruke samme metode som Victoria Benedictsson hadde valgt (Martinus, 2007: 112).

2.4.4 Den dramatiske personen i tiden; tematikk og motiver

I tillegg til å lete etter eventuelle sammenhenger mellom de dramatiske personene og forfatterens privatliv, vil det derfor også være naturlig å se rollen i lys av tiden den ble skapt i. Her kan vi for eksempel ta utgangspunkt i tematikken. Tematikken er den underliggende ideen i stykket og det tematiske innholdet er det forfatteren ønsker å si. Benedetti (1976: 171)

oppsummerer det som at «*A play is a meaningful organization of human action, usually related to a conflict, character, or theme, or any combination of these*» (kursivert i original). *Fröken Julie* tolkes vanligvis som et erotisk maktpill der Jean og Julie kjemper om makten i både klasse og kjønn, de kjemper mot sin forhåndsbestemte naturalistiske skjebne, og mot holdninger i samfunnet og i seg selv. Sett i betraktning av tidens kvinnesyn, degraderingen av adelen, naturalismen og identitetsoppfatningen, kan stykket definitivt sies å være påvirket av sin tid. Det er allikevel viktig å presisere at det ikke er samfunnsproblemene som er i fokus i stykket. Derimot ligger Strindbergs tyngdepunkt på individualiserte dramatiske personer som han utforsker mot denne bakgrunnen. Bakgrunnen gir seg nødvendigvis derfor klare utslag i utformingen av Julie. Wirmark (1989: 9) mener at et grunnleggende spørsmål i denne analysesammenhengen er: Hva vil det kvinnelige subjektet; hvilket prosjekt forsøker hun å virkeliggjøre?

Klasses skillet

Et av Julies prosjekter er å komme nærmere folket og leve som en del av dem. At hun blir hjemme for å feire midtsommer med tjenerskapet, i stedet for å bli med sin far til slektninger, er kontroversielt: "JEAN: Det är besynnerligt i alla fall, med en fröken, hm, att heldre vilja stanna hemma med folket, va? än följa sin far bort till släktinger! under midsommar!" (SV 27: 119). Hennes drøm handler om å slippe taket og forlate sin stilling. Hun søker derfor etter frelse utenfor sin krets ved å ta initiativ til et seksuelt forhold. Strindberg tydeliggjør at forholdet er dømt fra starten av. Ifølge Martinus (2007: 137) lar Strindberg Julie ha alle fordeler i spørsmålet om økonomi og sosial stilling. Jean har ikke noe av dette, men han ser bra ut og har en vitalitet som Julie savner hos menn av sin egen klasse. Han bruker målrettet sin seksuelle tiltrekningskraft til å komme seg oppover på den økonomiske og sosiale rangstigen. Da han oppdager at Julie ikke vil føre til dette, mister han interessen og blir kald og avvisende. Men skaden er allerede skjedd; det har oppstått en blodskontakt mellom to mennesker fra forskjellige kulturnivåer, og dette får katastrofale følger. Klasses skillet er så massivt at det nesten kan sammenlignes med en seksuell avvikende legning.

Klasseforskjellen mellom Julie og Jean er tett knyttet til tiden stykket ble skrevet i. Den svenske adelen er på vei til å miste sin politiske stilling, og dermed mesteparten av sine privilegier. Martinus (2007: 138) mener at med Julies selvmord markerer Strindberg at hun ikke har noen fremtid, verken som individ eller som representant for sin klasse. Kvinner i dette miljøet kan ikke overleve. Strindberg knyttet dette til Darwins teorier om naturlig utvalg og den sterke rett; de som var best utrustet skulle overleve, mens de øvrige skulle dø ut. Følelsen av å tilhøre en klasse uten fremtid bidro, ifølge Ollén (1982: 123), til å gjøre Julies siste skritt

så bestemte. Fremtiden tilhører mennesker som Jean som med utdannelse kommer til å skake av seg tradisjonene: "[...] ty att en släkt går under är ju en lycka för en annan släkt, som får komma upp" (SV 27: 102). Derfor lar han Jean gå uskadet ut av striden, mens Julie er dømt til undergang.

Kjønnsforskjellen

I tillegg til at Jean tilhører en klasse på vei oppover, står han over Julie på grunn av at han er mann: "Könsligt är han aristokraten genom sin mannliga styrka [...]" (SV 27: 108). Fahlgren (1994: 27) påpeker at fascinasjonen for kvinnen, både i kunst, litteratur og vitenskap er påfallende rundt århundreskiftet, og mener at interessen for kvinneligheten bør ses i lys av tidens maktstrukturer. Kvinnens økende rettigheter og inntreden i offentligheten førte til at både mannens maktposisjon og privilegier ble truet, og det ble nødvendig redefinere kvinneligheten for å skape nye muligheter for mannen til å forholde seg til den og skaffe seg ny kontroll over henne. Tidligere har kvinners kjønnsliv vært beskrevet som et redskap som kun er til for reproduksjon og ingen av dem har uttrykt noen egne seksuelle behov. Strindberg viser med Julie hvor ille det går for en kvinne som velger å leve ut sin seksualitet. Fahlgren mener dermed at Strindbergs forfatterskap på dette punktet er tidstypisk. Wirmark (1989: 38-40) mener at Julie er Strindbergs forsøksperson i et psykologisk studie av en kvinne som spiller en ny og annerledes rolle: Julie tillater seg samme seksuelle oppførsel som menn, og ettersom Strindberg har utstyrt henne med en ukonvensjonell bakgrunn, gjør dette oppførselen hennes sannsynlig. I begynnelsen av forholdet er Julie den overlegne som føler seg overbevist om at hun vet hvordan hun skal beherske menn. Hun har bydd opp Jean til dans til tross for at dette strider med tidens konvensjoner. I ettertid gir hun ham komplimenter og er den som med målrettet initiativ setter i gang det erotiske spillet: "Jag tror han darrar, stora, starka karlen! – - Känner på hans överarm.- Med sådana armar!" (SV 27: 136). Jean speiler samfunnets reaksjon: "[...] bjuda sig ut på det sättet? Sådant har jag bara sett bland djur och fallna kvinnor!" (SV 27: 157). Det svenske samfunnet på 1800-tallet anså, ifølge Martinus (2007: 137) Julies oppførsel som skamløs, og steget blir skjebnesvangert for henne. Ifølge loven kunne en mann annullere ekteskapet dersom det viste seg at hun ikke var jomfru på bryllupsnatten, og hun ble stilt til allmenn spott og spe. En slik kvinne hadde ingen verdi i ekteskapsmarkedet. Julie har dermed brutt både kjønnslige og religiøse regler, og vanæret familiens navn.

Individets mulighet for selvrealisering

Det er vanlig å karakterisere Julie som et stykke om sosiale motsetninger og deres innvirkning på de dramatiske personene. Järv mente derimot at Julies konflikt bare var delvis betinget av

hennes sosiale stilling som kvinne og at den står i et enda løsere forhold til hennes adelige bakgrunn. Hennes ønske om å beseire og kue mannen er dermed ikke rasjonell i forbindelse med kvinnesaken, men av privat og personlig natur: "Såtilvida har Julies sociala ställning naturligtvis inverkat [...] men detta är inte tillräckligt som motiv för självmord. Därtill måste komma en djupgående personlig konflikt" (Järv, red. Lagerroth og Lindström, 1972: 50). Julies personlighet splittes, ifølge Järv, på grunn av denne selvmotsigende, kjærlighetsløse oppdragelsen, og innstillingene til det motsatte kjønn er ambivalent og vakler mellom hat og kjærlighet: "[...] Nu skulle jag av min mor uppfostras till ett naturbarn och till köpet få lära allt vad en gosse får lära, att jag skulle bli ett exempel på huru kvinnan var lika god som mannen [...]" (SV 27: 161) og "[...] Av henne hade jag lärt hat mot mannen – ty hon hatade manfolk [...]" (SV 27: 163). Oppdragelsen har dermed satt sjelen i ubalanse og lært henne å hate seg selv. Den naturlige driften i henne vil være kvinne, men med en oppdragelse som har gått ut på en flukt fra den kvinnelige rollen, oppfatter hun den som uverdigg og skammelig. To motstridende tendenser kjemper dermed om makten i hennes personlighet, og grunnmotivet for selvmordet er ikke dermed skam på grunn av klaseskiller eller moralske konvensjoner, men skam fordi hun ikke kan overvinne sin svakhet som menneske. Julie går med andre ord gjennom en identitetskrise.

Den svake posisjonen kvinnen hadde var for mange et opprørende eksempel på individets ufrihet. Kvinnenes situasjon ble det klareste bildet av moralkonvensjonenes og de offentlige fordommers innvirkning på det enkelte mennesket. Den sentrale tanken for den kulturradikale opposisjon var individenes selvrealisering. Kvinnens stilling ble slik stående som en av de klareste selvmotsigelsene i et samfunn som så på seg selv som fritt (Rønning, 2006: 315). Refleksjonene rundt den personlige ufriheten og en bundet tilværelse er et direkte uttrykk for Julies egne erfaringer: "[...] Mitt eget? Jag har ju intet eget? Jag har inte en tanke som jag inte fått av min far, inte en passion som jag inte fått av min mor, och det sista – det där om att alla människor äro lika – det fikk jag av honom, min trolovade – som jag därför kallar usling! [...]" (SV 27: 187). Ved å se på sin egen sjel, begynte hun å ane sin egen personlighets krav, og det er denne innsikten som gir kvinneskikkelsen liv. Dessuten var Julie, på samme måte som Strindberg, et uønsket barn. Den kjærlighetsløse oppveksten et slik barn opplever tolkes ofte, ifølge Järv (red. Lagerroth og Lindström, 1972: 48), som en straff og gir barnet følelsen av å være mislykket eller overflødig. Dersom barnet i tillegg stilles overfor stor skyldfølelse, kan dette føre til et behov for selvstraff. Selvstraff ytterste konsekvens kan være selvmordstanker eller -handlinger. Enquist (2012: 394) mener stykket stiller spørsmål om menneskets ytterste grenser. Det handler om død, dødslengsel, fornedring og håpløshet. Julie tåler ikke nederlaget,

ikke på grunn av sine medfødte dårlige gener eller degenerasjon, men fordi hun er miljøskadet på grunn av en naturstridig og kjærlighetsløs oppdragelse.

Julie i dag

Karakterene er plassert under omstendigheter som, ifølge Szalczzer (2011: 71), gir Strindberg mulighet til å utforske det han mente var de sentrale spørsmålene for sin tid: klasseskilte, kjønnsroller, seksuell og psykologisk krigføring, samt oppløsningen av den tradisjonelle familie- og identitetsoppfatningen. Strindberg mente at dette var områder som var særlig konfliktfylte i de aristokratiske kvinnenenes liv, og valgte derfor å formidle budskapet gjennom en slik kvinneskikkelse. Samtiden og stykkets kultur- og litteraturhistoriske plassering er dermed en uvurderlig faktor i sammenheng med hvordan vi tolker den dramatiske personen. Men i løpet av, eller mot slutten av analysen, vil det også være naturlig og nødvendig å trekke linjer mellom stykket og nåtiden. Til tross for at dette aspektet ikke nevnes som analyseredskap i noen av de litteraturvitenskapelige lærebøkene, er dette et punkt som også nevnes, om enn kortfattet, i litteraturundervisning. Hva er det ved stykket og den dramatiske personen som gjør at vi fortsatt kan kjenne oss igjen? Med andre ord: Hvem er den dramatiske personen i dag?

En grevedatter lar seg forføre av en mann i tjenerskapet under midtsommerfeiringen. Morgen etter tar hun, mest sannsynlig, livet av seg i anger. Handlingen er, ifølge Ollén (1982: 122), tidsavhengig. Forskjellen mellom herskap og tjener er relativt betydningsløs i dagens samfunn sammenlignet med den gang. Etter innføringen av demokratiske prinsipper har adelen spilt en ubetydelig samfunnsmessig rolle, til tross for at titlene fortsatt eksisterer i enkelte land. At en kvinne tar livet av seg på grunn av et seksuelt krumspring før ekteskapet var uvanlig allerede da, men har naturlig nok blitt enda mer sjeldent siden den gang. Dramaet om Julie gir definitivt en virkelighetsskildring fra nettopp den tiden da stykket ble skrevet. Men til tross for stykkets tilsynelatende utdaterte handling er det, som nevnt i innledningen, fremdeles et av verdens mest spilte stykker. Dermed må stykket inneha en rekke kvaliteter som gjør at det fortsatt er gyldig. Som nevnt i innledningen mener Ollén at stykkets lange og varierte scenehistorie vitner om hvor allmenngyldig og treffende Strindberg har skapt menneskene. Men hvem er Julie i dag?

En inngang til å svare på dette spørsmålet vil være å gå via stykkets tematikk. I forbindelse med klasseaspektet kan man for eksempel trekke paralleller til forskjellene mellom fattig og rik i dagens samfunn. Lever vi egentlig i et klasseløst samfunn? Et ulovlig forhold kan også trekkes inn i andre sammenhenger enn klasse og kjønn, slik *Fröken Julie* til store protester ble gjort i Sør-Afrika under Apartheid-regimet med en svart Jean og en hvit Julie. Kan man for eksempel tenke seg en russisk oppsetning med et homofilt forhold, eller en versjon der

kjønnsrollene er snudd om, i tråd med dagens likestillingsdebatt? Kan det for eksempel settes inn i en kontekst rundt æresdrap på tvers av religioner? Vår egen identitetsoppfatning er også viktig i dagens samfunn med diskusjoner om forventningspress, selvilde og oppdragelse etter kjønn. Lagerroth og Lindström (1972: 8) påpeker at det kanskje nettopp gjennom sin rikdom på aspekter – moderne psykologi, makt, seksualitet, identitet, klasseforskjeller og kjønnsproblematikk – at *Fröken Julie* besitter en merkelig tidløshet og aktualitet. Til ethvert tidspunkt vil minst et av disse temaene være aktuelle. I tillegg er stykket såpass åpent og på et vis tvetydig, ettersom Strindberg i selve stykket ikke gir noen tolkningsfasit, at man kan tolke nesten hva som helst inn i det.

2.5 Oppsummering

Julies person og tilstand er definitivt sammensatt og kan ikke beskrives enkelt. Ifølge Andersen og Ullström (2012: 98) kan mye av spenningen i moderne drama være knyttet til en persons utvikling, eller vedkommendes kompleksitet og indre motsetninger. I dette kapittelet har jeg forsøkt å gjøre rede for en rekke litteraturanalytiske metoder som kan bidra til å både klargjøre og forklare dramatiske personer. I en litteraturvitenskapelig analyse av en dramatisk person vil vi kunne finne karakteriseringen gjennom grundige undersøkelser av sideteksten som omfatter blant annet stykkets tittel, undertittel, tids- og stedsangivelser, dramatis personae, samt scene- og regianvisninger. I hovedteksten skiller vi mellom eksplisitte karakteriseringer gjort av en selv eller andre, samt implisitte karakteriseringer, den største kilden til fortolkning, som krever kontinuerlig oppmerksomhet gjennom stykket. Implisitte karakteriseringer skjer først og fremst gjennom den språklige utformingen, samt den dramatiske personens emnevalg og holdninger. Sist, men ikke minst, vil fremstillingen av den dramatiske personen være grunnlagt i teksten som helhet. Dette innebærer undersøkelsesområder som den dramatiske personens status i det dramatiske plotet, komposisjon, bildespråk, tematikk og motiver, samt eventuelle sammenhenger til forfatterens eget liv og virke, og tiden stykket ble skrevet i.

Helland og Wærp (2008: 104) presiserer at når vi konsentrerer oss om karakterisering, er det ikke for å vise hvordan dramatikere utformer dramatiske personer, men for å vise hva vi som fortolkere kan se etter i analysen av de dramatiske personene, og hvilke analysebegreper vi har til rådighet. Begrepene gjelder derfor både det dramatikeren gjør idet han eller hun skaper og utformer sine dramatiske personer, og det vi gjør når vi som lesere og fortolkere analyserer og fortolker de samme personene, men det lar seg vanskelig gjøre å lage noen fullstendig liste. Jeg har derfor søkt å forklare og gi eksempler på noen av de viktigste.

3 Teatervitenskapelig analyse

3.1 Introduksjon

Teatervitenskap er en vitenskapelig disiplin som omhandler teaterets historie, praksis og teori. I tillegg til å analysere den faktiske teksten som grunnlag for oppføring, vil man også foreta en dramaturgisk undersøkelse av andre sceniske elementer som blant annet kostymer, lydeffekter, lyssetting, skuespillerens plassering og bevegelser i scenerommet, scenografi og rekvisitter (Lothe et al., 1997: 250). De dramatiske personene representerer i den teatervitenskapelige sammenheng rolle som spilles av skuespillere på en scene. Gjennom skuespillerens arbeid får den dramatiske personen en levende og fysisk form: "Skuespillerens tilværelse er interessant og ansvarsfull: han er den der puster liv i det skrevne skuespill, han gir skuespillet kjød og blod, gjør det levende, nærværende og interessant" (Moore, 1966: 21). Strindberg legger i forordet til *Fröken Julie* vekt på skuespillerens skapende oppgave i arbeidet med rollen: "[...] för att en gång ge skådespelaren tillfälle till självständigt arbete och vara fri ett ögonblick från författarens pekpinne, har jag icke utfört monologerna, endast antytt dem (SV 27: 110). Jeg vil derfor videre vektlegge det skuespillertekniske tolkningsarbeidet med transformasjonen fra rollen som språklig konstruksjon til en levende, fysisk form.

3.1.1 Konstantin Stanislavskij og skuespillerteknikken

Ifølge Leach (2004: 10-14) kom naturalismen i teateret som en reaksjon på melodramaet, og spesielt erketyper. Naturalismen søkte å skape teateroppsetninger som ga tilskuerne en illusjon om at de så det virkelige liv utspille seg på scenen. Realismen var ment å gi teateret mulighet til å konfrontere tidens seriøse og kontroversielle temaer. Den realistiske spillestilen ble beskrevet av teaterteoretikere og fremmet av teaterkompanier som André Antoinés' Théâtre Libre i Paris, Otto Brahm's Freie Bühne i Berlin og T.J. Grein's Independent Theatre i London. Alle forsøkte å finne overbevisende metoder for å fremføre de naturalistiske dramatikerne verker. Men det var den russiske skuespilleren og regissøren Konstantin Stanislavskij ved Moskva kunstnerteater som til slutt kartla en teknikk for å fremføre naturalistisk dramatikk på en overbevisende måte. Han utformet et naturalistisk program for skuespillerkunsten, og utviklet en innflytelsesrik metode for skuespillerens utøvelse av rollen. Skuespilleren skulle nå arbeide seg frem til identifikasjon med rollen gjennom innlevelse og ved å gripe tilbake i sin egen erindring for å gjenskape følelser ervervet gjennom personlige erfaringer. Leach skriver videre at skuespillerkunsten frem til begynnelsen av 1900-tallet hadde vært fokusert på ferdighetstrening for å gjøre kropp og stemme til lydige instrumenter, trening i samtidens

spillestil og studier av andre menneskers fremtoning, tale- eller handlemåte. Det eksisterte ingen indre teknikk. I Stanislavskijs metode ble fokuset flyttet fra det ytre til det indre livet, både hos skuespilleren og hos rollen. Nå skulle skuespilleren ta utgangspunkt i seg selv. Metoden er basert på innlevelse, kreativitet og teknikk. Med dette la han grunnlaget for en moderne, realistisk skuespillerkunst, og Stanislavskij er utvilsomt den teaterteoretikeren som har fått størst betydning for utviklingen av skuespillerkunsten (Leach, 2004: 20).

3.1.2 Stanislavskij-metodens utvikling

Stanislavskij søkte, som en av tidens vitenskapsmenn, å systematisere veien frem til levende og sannferdige skuespillerprestasjoner. Hans mantra gikk, ifølge Leach (2004: 24), ut på at det ikke er viktig om man spiller bra eller dårlig, det viktige er at man spiller sannheten: "Hvert eneste øjeblik, vi befinner os paa scenen, maa være mættet med tillid til, at de følelser, vi gennemlever, og de handlinger, vi foretager os, er ubestrideligt sande" (Stanislavskij, 1988: 213). Hovedspørsmålet for Stanislavskijs teknikk ble dermed hvordan man spiller sant. Ifølge Leach har Stanislavskij skrevet i en av sine upubliserte notatbøker fra tidlig i karrieren at «Herein lies the problem: to bring life itself onto the stage». Stanislavskij hadde dermed tidlig identifisert spørsmålene han ville stille, og arbeidet med disse resten av sitt liv.

Alle de indre forberedelsene har til formål å skape det som Stanislavskij (1988: 410) kalte *den indre sceniske jeg-fornemmelse*. Det er det punktet hvor skuespillerens og rollens sjel flyter sammen og er forenet og fullt til stede i det sceniske nu. Det skal ikke forstås som en full transformasjon fra skuespiller til rolle, men skuespilleren skal gjennomleve rollen, samtidig som hun forblir seg selv og har den fulle og hele kontrollen. Men Stanislavskij forstod, ifølge Moore (1966: 28-30), at den unaturlige atmosfæren på scenen kan føre til at skuespillerens sanser lammes. Virkelighetsfornemmelsen blir borte, og man glemmer hvordan man gjør ting som man i det virkelige liv utfører naturlig og spontant. Denne selvbevisstheten gjør det umulig å spille sant. Skuespilleren må dermed lære seg disse prosessene på nytt for å kunne fremkalle dem på scenen; å virkelig se, høre, snakke, tenke og føle, ikke bare late som man gjør det. Prosessen med å fremkalle følelsene var lenge problematisk for Stanislavskij, en stund forekom det ham umulig. Han fant ut at det er mekanismer i et menneske som ikke er underlagt viljen, for eksempel kan vi ikke få hjertet vårt til å slå raskere eller langsommere. Skuespillere som går på scenen har som regel ingen personlig grunn til å føle frykt, glede eller sorg og kan heller ikke tvinge følelsene frem. Følelsesreaksjonene tilhører dermed de uvilkaarlige mekanismene som Stanislavskij kalte *underbevisste*. Allikevel kunne skuespillere gripes av sanne og ekte følelser på scenen i et inspirert øyeblikk, og han kom frem til at det dermed måtte være mulig å finne en metode som kunne sette i gang disse indre mekanismene når man

ønsket det. Moore påstår videre at gjennom alle årene med eksperimenter, søkte Stanislavskij med bevisste midler for å nå frem til det underbevisste. Han utarbeidet til slutt en egen metode.

Den delen som handler om skuespillerens indre teknikk var det revolusjonerende med metoden da den kom, og ble lenge forstått som hele systemet, mens den andre delen, som tar for seg arbeidet med skuespillerens fysiske forvandling, lenge var ukjent i vesten. Mot slutten av sin karriere modifiserte nemlig Stanislavskij teoriene om at det kun var de indre teknikkene som var avgjørende for sannferdige skuespillerprestasjoner, og ble også opptatt av ytre teknikker. Han kom frem til at det er en ubrytelig sammenheng mellom det fysiske og det psykiske hos et menneske. Stanislavskij beskriver scenekunstens egentlig mål som «*at skabe et virkeligt liv for den menneskelige aand, der bor i rollen, og bringe dette liv paa scenen i en skøn, kunstnerisk form*» (1988: 51, kursivert i original). For å nå dette målet må skuespilleren tilegne seg både en fysisk og sjelelig teknikk for å oppnå den avgjørende forutsetningen, nemlig evnen til *å leve rollen*. Det vil si å «spille den i fuld overensstemmelse med den personen der lever i rollen, at tænke rigtigt, logisk, konsekvent, menneskeligt, som han vilde gøre det» (1988: 28). Den indre teknikken skal muliggjøre å gi liv til menneskesjelen som bor i rollen, mens den ytre skal gi mulighet for et nøyaktig fysisk uttrykk for det indre arbeidet.

Metoden søker dermed å gi skuespilleren verktøy og teknikker til å skape liv på scenen og hjelp til å leve gjennom rollen. Svarene på hvordan, derimot, var alltid midlertidige og under utvikling, metoden forandret seg til stadighet og gjør det til dels fremdeles ettersom nye teaterteoretikere utvikler metoden videre. Under arbeidet med sitt stipendprosjekt oppdaget regissør og skuespillerpedagog Tyra Tønnesen (2009: 22) at det har vært en påfallende mye kritikk av metoden opp gjennom tidene, spesielt sett i forhold til de andre skuespillertekniske retningene. Derimot har ikke kritikken talt til fordel for andre og bedre metoder, men heller for en metodeløshet som baserer seg på at talent ikke kan læres og at man ikke kan fange kunst i systemer og regler. Moore (1966: 23) avviser kritikken, og mener at Stanislavskij tvert i mot beviste at talentfulle skuespillere med rike nyanseringsmuligheter tvert i mot har mer nytte av teknikken enn noen andre. Det er allikevel et vesentlig poeng å stille spørsmål ved hvilken plass Stanislavskij har i teateret og skuespillerteknikken i dag.

3.1.3 Stanislavskijs metode i dag

I sin undervisningsbok *Skuespilleren på arbejde* som gir en innføring i ulike skuespillerteknikker, deler cand. mag. i teatervitenskap Lene Kobbernagel (2009: 11) skuespillerkunsten opp i fire kunstsyn. Hun mener at dersom man ønsker å bruke og forstå ulike teaterteknikker, er det viktig å se hvilke verdier de er basert på, og dermed springer enhver skuespillerteknikk ut fra en bredere kunstforståelse. Ut fra disse kunstsynene har hun

konstruert fire ulike arbeidsprosesser som blant annet opererer med hvert sitt rollebegrep og hvert sitt organisasjonshierarki. De fire arbeidstypene består av den psykologiske, den dramaturgiske, den konseptuelle og den hyperkomplekse prosessstype. I et romantisk kunstsyn handler kunsten om subjekter som skaper suverene uttrykk for sin egen personlighet og subjektivitet, og verket vil kun være vellykket dersom dette uttrykket er autentisk. Et romantisk kunstsyn vil dermed se på skuespilleren som en kunstner med et følelsesregister og erfaringer som utgjør en viktig ressurs i arbeidet med rollen (Kobbernagel, 2009: 27). Under det romantiske kunstsyn plasseres arbeidsprosessen kalt den psykologiske prosessen som baserer seg på at skuespilleren forholder seg psykologisk til arbeidet med rollen. Det er under dette kunstsynet og denne arbeidsprosessen hun plasserer Stanislavskij og hans skuespillerteknikk. Den psykologiske prosessstypen er, ifølge Kobbernagel (2009: 17), også den desidert mest brukte prosessstypen i arbeidet med roller i nordisk teater.

Av samfunnspolitiske årsaker var teknikken lenge kun i bruk teaterutdanninger i østlige områder i Europa. Teknikken nådde først og fremst Vesten via Lee Strasbergs skole The Actors Studio i New York fra og med grunnleggelsen i 1947. Skolen utdannet en skuespillergenerasjon som i stor grad forandret amerikansk teater og film med sin realisme. Strasbergs fortolkning av Stanislavskij ble etter hvert referert til som *Method Acting* eller *The Method* (Leach, 2008: 101). Under andre verdenskrig fikk Arne Thomas Olsen, den første rektoren på Teaterhøgskolen, tilgang til den nye danske oversettelsen av Stanislavskijs *En skuespillers arbejde med sig selv*. Boken ble i krigsårene lest i smug av unge skuespillere og regissører bak blendingsgardinene. Da krigen var over, dannet disse scenekunstnerne Studiotheateret. Her hadde de, ifølge Øystein Stene (2011), en teoretisk inngang til Stanislavskijs metode, mens den praktiske mester-svenn-tradisjonen, som boken er bygd på, kom først til Norge med den russiske regissøren og pedagogen Irina Malochevskaia i 1994. I læreplanen for Bachelorgrad i skuespillerfag ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) fra 2013 (: 2) står det at «utdannelsen tar utgangspunkt i arven fra den russiske skuespiller, regissør og teaterpedagog Konstantin Stanislavskij, hans system og metode [...]». Tønnesen (2009: 27) mener det er riktig å si at teaterutdannelsen ved KHiO er et viktig vestlig forsøksfelt for den levende arven etter Stanislavskij, både innenfor det teoretiske og praktiske forskningsfeltet.

Jeg vil derfor ta utgangspunkt i Stanislavskijs skuespillertekniske metoder, og tolke rollen Julie ut fra disse. Jeg vil benytte hans verk *En skuespillers arbejde med sig selv*, oversatt til dansk og utgitt av Nyt Nordisk Forlag i 1988, samt *Skuespillerens ydre teknik: en skuespillers arbejde med sig selv II* (1951), som en innføring i teknikken. Da Stanislavskijs egne verker er skrevet som fiksjonelle "mester-elev-situasjoner", og dermed er nokså kompliserte, vil jeg

supplere med blant annet Kobbernagels undervisningsbok, Sonia Moores *Stanislavskij-systemet* (1966), samt Malochevskajas *Regiskolen* (2002), som alle er teoretiske sammendrag av Stanislavskijs metode, og som alle brukes som pensum ved KHiO. Sistnevnte er opprinnelig rettet mot regissører som ønsker å jobbe med hans metoder, men boken inneholder norske oversettelser av Stanislavskijs mest sentrale begreper, og i tillegg har Malochevskaja en sterk tilknytning til skuespillerutdanningen ved KHiO, gjennom mange års undervisning av både skuespiller- og registudenter.

Ifølge Tønnesen (2009: 26) og læreplanen ved Kunsthøgskolen kan det se ut som de norske og danske teaterskolene har valgt *metoden for handlende analyse* og *metoden for fysiske handlinger* som hovedbase for sin undervisning. Dette er resultatet av arbeidet og oppsummeringen Stanislavskij gjorde de siste to årene før sin død som også vektlegger bruken av ytre teknikk, og det er av hans arvtakere blitt utviklet en sosialdemokratisk versjon av metoden. Jeg vil forsøke å benytte Stanislavskijs metode, slik den benyttes blant unge, nordiske skuespillere i dag.

3.1.4 Stanislavskij og *Fröken Julie*

Fröken Julie passer, som nevnt i den litteraturvitenskapelige analysen, godt inn i den lineære Freytag-pyramiden. Gjennom trening i den psykologiske arbeidsprosess, spisser skuespilleren sin evne til å tenke logisk og lineært. Grunntanken er at enhver hendelse er en reaksjon på forrige hendelse og en årsak til neste (Kobbernagel, 2009: 28). Stanislavskijs teknikker egner seg dermed godt til lineær dramaturgi som følger et logisk årsak-virkningsforløp, slik som *Fröken Julie*. Da Stanislavskij rettet søkelyset mot rollens indre liv, der motivene og følelsene bak ordene og deres fysiske uttrykk ligger, oppdaget han, ifølge Bergström (1988: 75), at dramateksten ikke gir noe informasjon om hva som ligger der. Dramatikeren har skrevet hva rollen sier i form av replikker, men har ikke angitt hvorfor eller hvordan rollen sier replikkene, eller hva hun gjør. Skuespillerens oppgave er dermed å finne ut av hva rollen gjør, og hvordan og hvorfor hun gjør det. Handlingene bestemmes av hva rollen ønsker eller vil, og skuespilleren må derfor skape rollens indre liv for å motivere handlingene. I en scenisk tolkning av *Julie* vil dette analyseaspektet være spesielt viktig ettersom Strindberg i sin streben etter realisme har skapt en dialog som søker å være like impulsiv, assosierende og uregelmessig som en virkelig samtale: "Jag har undvikit det symmetriska, matematiska i den franska konstruerade dialogen, och låtit hjärnorna arbeta oregelbundet såsom de göra i verkligheten" (SV 27: 109). Det vil være logisk å anta at det med denne dialogteknikken er mange, og en rekke mindre åpenbare, skift i motiv som må avdekkes for å gi rollen troverdighet. Motivene kan i tillegg være både bevisste og ubevisste for rollefiguren. Sist, men

ikke minst, forstås rollebegrepet hos både Strindberg og Stanislavskij som forestillingen om et virkelig menneske med tanker og følelser. Hensikten er å skape levende karakterer med psykologisk dybde, som snakker, handler og reagerer instinktivt i nåtid.

3.1.5 Definisjon av metoden

Metoden for handlende analyse er utviklet med henblikk på det analytiske arbeidet med teksten både i forberedelsesfasen og i det praktiske arbeidet. Metoden stiller en rekke parametere til disposisjon for å analysere skuespillets innhold, samt utarbeide forestillingens form. Metoden går i hovedsak ut på å lete seg frem til den indre prosessen som ligger til grunn for den teksten som sies. Fysiske handlingers metode er en videreføring av Stanislavskijs system, og utgjør sammen med den handlende analyse det metodiske fundamentet for det kreative samarbeidet mellom regissør og skuespiller i den sceniske utforskningen av et dramatisk materiale.

Hovedelementet er begrepet scenisk handling, som defineres som *«en enhetlig psykofysisk prosess for å nå et mål i kamp med de foreslåtte omstendigheter [...], på en eller annen måte uttrykt i tid og rom»* (Malochevskaja, 2002: 32, kursivert i original).

Stanislavskij holdt i mange år de to metodene adskilt og hadde en lang forberedende periode hvor instruktøren og skuespillerne satt rundt et bord med manuskripter og blyanter for å dele hele stykket inn i avsnitt, kalt hendelser, og deretter analysere seg frem til hver hendelses handlinger før man begynte prøvene på gulvet. En ny hendelse starter når karakteren får et nytt mål. I sine siste år som instruktør og pedagog gikk han bort fra dette. Han oppdaget at den lange analyseperioden førte til alvorlige feilgrep fordi den adskilte ytre og indre handling, og tok i stedet fatt på de fysiske prøvene fortløpende etter at en hendelse var analysert (Moore, 1966: 78). Ifølge Tønnesen (2009: 35) henger de to metodene uatskillelig sammen, og i dag regnes metoden for handlende analyse som et navn på hele metoden, mens metoden for fysiske handlinger gjerne benevner metodens andre etappe. Malochevskaja (2002: 74) sammenfatter det som at et stykke og en rolle realiseres gjennom to prosesser: gjennom undersøkelser med forstanden og gjennom undersøkelser med kroppen. Hovedtanken med metodene er at en forvandler litteratur og dramatikk til scenisk handling. Denne forvandlingen fra en kunstform til en annen, foregår gjennom stadier og Stanislavskijs system tar utgangspunkt i arbeidet med den dramatiske teksten. Forenklet sagt, går metoden ut på å betrakte dramaet som en lenke av hendelser, og Tønnesen oppsummerer metoden i et intervju med Øystein Stene:

Innenfor hver hendelse har hver karakter et mål som hun eller han arbeider for å oppnå. Forfatteren foreslår alltid hindringer på veien mot målet, regissør og skuespillere kan bidra med å gjette og dikte flere. Så inntreffer omstendigheter som gjør at karakteren tvinges til å forandre målet sitt. Prosessen i overgangen fra ett mål til det neste kalles "vurdering". Det legges vekt på

at denne overgangen er nettopp en synlig prosess som publikum kan delta i. Denne måten å jobbe med teksten på, gjøres først som en teoretisk analyse, siden arbeider skuespillerne improvisatorisk med å finne nettopp sin egen personlige vei til å forsøke å oppnå målene sine (Stene, 2011).

Metodens mål er dermed å avdekke karakterens indre og ytre prosesser. Teknikken gir verktøyer til å trenge ned under rollens ytre ved at skuespilleren stiller en rekke spørsmål til rollens atferd. I hoveddrag ser tolkningsarbeidet slik ut: Teksten skal leses nøye gjentatte ganger med ulike oppgaver. Hver rolle skal deretter beskrives med foreslåtte omstendigheter, delmål, den overordnede oppgave og psykofysiske handlinger. Handlingene skal blant gis undertekst, tempo og rytme. Stanislavskij utviklet en rekke hjelpemidler og teknikker til bruk i tolkningsarbeidet. Da det i denne oppgaven vil være umulig å fremvise en fysisk rolletolkning av Julie, vil kapittelet gjøre rede for de ulike stadiene og teknikkene i metoden og gi teoretiske eksempler på arbeidet med psykofysiske handlinger. Det er også en rekke andre faktorer som påvirker skuespillerens arbeid med rollen. Før vi går inn i selve tolkningsarbeidet, vil jeg derfor se litt nærmere på selve produksjonsprosessen, samt skuespillerens posisjon i organisasjonshierarkiet som viktige forutsetninger for tolkningen.

3.1.6 Produksjonsprosessen og skuespillerens posisjon i organisasjonshierarkiet

Ifølge Trolie (1991: 85) er det i en teatervitenskapelig analyse viktig å ha kjennskap til selve produksjonsprosessen og hvilke instanser som er involvert. Denne prosessen kan variere fra teater til teater, men starter som regel med at det administrative apparatet i et teater velger en tekst, en instruktør, en dramaturg, en scenograf og en premieredato. Instruktøren, dramaturgen og scenografen begynner deretter et samarbeide med å komme frem til en felles forståelse av teksten, samt hvordan den skal realiseres og poengteres rent scenisk. Deretter utarbeider scenografen en scenemodell som gir et inntrykk av det sceniske miljøet, samt inn- og utganger til mal for både regissør, skuespillere, snekkerverkstedet etc. Dramaturgen arbeider videre med teksten, foretar eventuelle kutt og endringer i sceneanvisninger.

Skuespiller og regissør Nils Ole Oftebro (Reistad red, 1991: 19) mener at de skapende prosesser i forbindelse med dramatikk inntreffer i to perioder. Den ene er når forfatteren skriver, og musiker, dramaturgen, scenografen og andre gjør sitt arbeid mer eller mindre ferdig. Den andre er prøvetiden når den faktiske forestillingen blir til. Dramatiker, regissør og scenograf skriver nemlig stykket ut fra en idé eller en grunntanke. Han formulerer et spørsmål, en tese, en læresetning eller en påstand om et tema som han vil sett fokus på. Denne står ikke uttalt, men blir, ifølge Bergström (1988: 101), fortolkerens oppgave å formulere. Det vil ofte være uenighet om hva som er den

riktige tolkning og hva som er den viktigste tematikken i stykket. Benedetti (1976: 127) forklarer dette med at store stykker ofte har flere lag. Man må allikevel komme frem til en felles forståelse av hva forestillingen skal fokusere på.

Organisasjonshierarkiet dreier seg om måten de ulike aktørene i en teateroppsetning er organisert i forhold til hverandre. Dette betinger hvilke ansvarsområder som skuespilleren tildeles i den skapende prosessen og sier dermed noe om oppfattelsen av rollebegrepet, hvilke typer oppgaver det er skuespillerens arbeid å utføre, samt hvem av aktørene som har makt til å ta de kunstneriske avgjørelsene (Kobbernagel, 2009: 14-15). Enquist (2008: 317) forteller blant annet om en oppsetning av hans stykke *Regnormene* i Bratislava, hvor en av skuespilleren spør ham som forfatter om hun har forstått stykket og rollen riktig. Enquist svarer, uvitende om teaterets maktspill, at hennes tolkning er helt riktig, hvorpå hun går direkte til regissøren og sier at hans tolkning er feil, og at det er det hun har visst hele tiden. "Till slut skall han lära sig vara tyst, och bara tala med regissören [...]". Plasseringen av dette fokuset er i den psykologiske prosessstype til syvende og sist regissørens valg, men det er et viktig poeng at dramatikerens selv står over regissøren hos Stanislavskij. Regissøren må dermed ta utgangspunkt i dramatikerens grunntanke. Allikevel er det rom for, og nødvendig for stykkets aktualitet, at forutsetningene for grunntanken forandres: "Stykkets iscenesætter supplerer forfatterens troværdige opgivelser med sine egne HVIS'er og siger: hvis nu stykkets personer staar i det eller det forhold til hinanden [...] hvorledes vil da kunstneren [...] bære sig ad under alle disse forhold?" (Stanislavskij, 1988: 69). Skuespilleren er, hos Stanislavskij, underordnet både dramatiker, regissør og scenograf, men har til gjengjeld stor innflytelse på rollearbeidet. Men selv om man som skuespiller ikke nødvendigvis foretrekker nettopp den tolkningen regissøren har gjort, er det en skuespillers jobb å skape rollen innenfor regissørens valg.

Det første stadiet i metoden for handlende analyse er dermed regissørens arbeid med det litterære materialet. Tønnesen (2009: 36) deler regissørens arbeid med det litterære materialet i to: helhetsanalysen og hendelsesanalysen. Helhetsanalysen er uttrykk for regissørens tolkning av stykket, hva stykket handler om, hvilke problemer det tar opp og hva man ønsker å si. Ifølge Malochevskaja (2002: 55) må regissøren også ta stilling til det Stanislavskij kalte den grunnleggende foreslåtte omstendighet, som defineres som det miljøet som ikke kan forandres i løpet av stykket. Jeg har derfor bedt om en konstruert helhetsanalyse og grunnleggende foreslåtte omstendigheter fra regissør Harald Engan for å ha et konkret fokus å jobbe ut fra i rolleanalysen. Dette vil gjøre utgangspunktet for eksemplifiseringen mer realistisk. Engan har studert stykket som grunnlag for en nyoppføring, og ga meg dette svaret:

Dersom en leser Jean som eldre (rundt 45 år), og Julie som yngre (15 år) finner en plutselig helt andre, men svært interessante kvaliteter og problemstillinger i stykket. Med denne lese måten blir Jean en mann som i større grad er tryggere i seg selv; han er voksen, har livserfaring og tyngde. Hvordan påvirker dette Julie? Julie er ung, vakker og naiv, men tester grenser og hungre etter å bli elsket. Hva trigger dette hos Jean? Med dette utgangspunktet er de begge farlige for hverandre; Jean ved å bruke livstyngden som gjør ham balansert og beregnende; Julie ved at hun er ung, utfordrende og uforutsigbar. De fascinerer hverandre, og det bygger seg opp en enorm seksuell spenning mellom dem. En forløsning av spenningen er ikke bare ugrei, men straffbar. Jean og Julie går begge frivillig inn i det, men det er et forhold som fordømmes og som aldri kan bli realitet. Hvorfor? Hva er egentlig kjærlighet? Hva betyr alder? Hva betyr seksuell lavalder? Hva får mennesker til å gå over disse grensene, og hvilke konsekvenser har en overtredelsen for de involverte? Dette er på mange måter et betent tema i vårt samfunn. Jeg tror en skal være forsiktig med å gi konkrete svar, kun stille spørsmålene. Situasjonen skal derfor utforskes i nåtid, og vi flytter handlingen til et stort herregårdshotell på den svenske landsbygda, som Julies far eier og driver. Jean er fra området og er ansatt som resepsjonist og alt-mulig-mann. Kristin er ansatt som kokk. Med dette som utgangspunkt, vil maktkampen som utvikler seg, få mye spennende føde" (Engan, e-post, 5. januar 2014).

Da Engan velger å sette fokus på den seksuelle og emosjonelle maktrelasjonen mellom Julie og Jean, forandre alderen, samt å flytte stykket til nåtiden i sin tolkning, stiller han, etter Stanislavskijs mønster, spørsmålet: Hvis Jean og Julie flyttes inn i nåtiden, og Julie er under den seksuelle lavalder og mye yngre enn Jean, hva skjer da? Hvordan vil rollenes atferd utarte seg under disse forholdene? Når helhetsanalysen er formulert, begynner hendelsesanalysen. Hendelsesanalysen skal avdekke rollens sjelelige liv, i form av blant annet å finne rollens mål i hver av stykkets hendelser. I første omgang foregår denne inndelingen teoretisk, den er regissørens forberedelse til prøvearbeidet på gulvet (Tønnesen, 2009: 36-38). Ettersom regissørens arbeid ikke er objektet for min undersøkelse, vil jeg ikke gå nærmere inn på dette, men i stedet gå inn på skuespillerens arbeid med disse aspektene.

En vanlig rekkefølge for prøveperioden vil videre være en felles gjennomlesning av stykket, hvor instruktøren forteller om tanker rundt forestillingen og om helhetsanalysen som er blitt foretatt. En scenemodell foreligger ofte slik at skuespilleren kan fornemme scenerommet som det skal jobbes i. Deretter vil scene for scene analyseres, og de store trekkene i bevegelsesarrangementet antydes gjennom situasjonsimprovisasjon, også kalt å legge et grovarrangement, slik at stykket får en viss scenisk form. Parallelt begynner skuespillerens arbeid med å dykke dypere inn i rollen. Prosessen er regissørstyrt i alle faser, og regissøren setter de foreslåtte omstendigheter for situasjonen det skal improviseres rundt, slik at alle skuespillerne kjenner situasjonens *hvem, hva, hvor, når og hvorfor*. Senere vil arrangementet fastlegges i scenografien, repeteres og jobbes mer teknisk og detaljert med. De ulike fasene er dessuten dynamiske og går over i hverandre, slik at situasjonsimprovisasjon, scenerom og tekstanalyse hele tiden gjensidig inspirerer hverandre. Det er vanlig å gå frem og tilbake mellom teksten og arrangementet for å justere analysen underveis til man kommer frem

til den endelige tolkningen. Etter at den endelige tolkningen er fastsatt og repetert, begynner en lang spilleperiode, som krever at arbeidet med rolletolkningen og de kreative prosessene fortsetter helt frem til siste forestilling (Kobbernagel, 2009: 33).

3.2 Metoden for handlende analyse

3.2.1 Psykofysiske handlinger

Handling er hjertet av Stanislavskijs system: "*Virksomhed, handling, aktivitet –, det er det, den dramatiske kunst, skuespillerens kunst, bygger paa*" (1988: 56), og hans læresetning sier at alle bestanddeler av menneskets psykiske liv – som blant annet stemninger, følelser, hensikter og streben – uttrykker seg gjennom simple fysiske handlinger (Moore, 1966: 42). En scenisk handling må ikke forveksles med en fysisk bevegelse, men kan både være en språkhandling, en fysisk handling eller en psykisk handling. Kobbernagel (2009: 50) mener at Malochevskajas uttrykk, *psykofysiske handlinger*, er mer dekkende enn Stanislavskijs egen term. Uttrykket vektlegger det viktigste i hans oppdagelser; nemlig at det i en hver fysisk handling er noe psykisk og omvendt. Ordhandlingen representerer for eksempel den fysiske siden av en psykofysisk prosess, mens hensikten bak ordene representerer prosessens psykiske side.

Men bare virkelige handlinger kan vekke virkelige følelser, og skuespilleren må derfor vie hele sin oppmerksomhet til å utføre de fysiske handlingene logisk og presist for å uttrykke rollens totalitet. Dette kan bare gjøres ved å vite hva som har ført til handlingen og hva man vil med den. Sigmund Sæverud definerer sceniske handlinger som "*det en rollefigur gjør for å nå sitt mål, etter at han/hun har vurdert hva som er best å gjøre for å nå dette målet*" (1991: 52, kursivert i original). I rollen som Julie må skuespilleren spørre seg: Hvilke handlinger utfører jeg for å oppnå mitt mål? Den psykofysiske handlingen har en begynnelse, en utvikling og en avslutning, og kan ha mange variasjoner, ettersom det er mange måter å nå sitt mål på. Handlingene skal dessuten utføres fullstendig, ikke bare spilles. Det er kun de korrekt utførte, logiske handlingene som setter de indre mekanismene i gang, og bestemmer slik skuespillerens følelser (Moore, 1966: 48).

3.2.2 Elementene i Stanislavskijs system

Stanislavskij beskrev en rekke strategier, evner og egenskaper som han regnet som viktige faktorer i arbeidet med sceniske handlinger. Han samlet dem under begrepet *elementer*. Moore (1966: 27) påpeker at Stanislavskijs lære ikke er et resultat av private antagelser, men en naturvitenskap som er basert på hvordan mennesket fungerer i overensstemmelse med naturlovene. Elementene baserer seg på tanken om at det finnes visse lovmessigheter, også kalt

naturlover, som regulerer det organiske livet, deriblant menneskets virkelige adferd. Skuespilleren blir inngående kjent med naturlovene og hvordan hun bevisst kan bruke dem til å gjenskape menneskelig atferd på scenen. Dermed skal metoden også kunne fungere for alle skuespillere i alle roller og i alle stykker. Å beherske elementene vil være avgjørende i arbeidet med å utføre logiske, sannferdige og konkrete handlinger, og dersom ett av dem overses, eller ikke mestres, blir hele den handlende prosess ødelagt. Derfor stilles det strenge krav til at skuespilleren må trene opp og drille disse egenskapene (Malochevskaja, 2002: 31). Jeg vil videre gi en innføring i de viktigste strategiene, og eksemplifisere dem ved hjelp av Julie.

De foreslåtte omstendigheter

Ethvert menneske et resultat av sine tidligere opplevelser og erfaringer. En sammenfatning av all tilgjengelig informasjon om karakterens liv er derfor et godt utgangspunkt for vår oppfatning av mennesket vi skal portrettere. Sæverud (Reistad red, 1991: 56) kaller dette å tegne rollens indre kart. På dette kartet står informasjon om tidligere kunnskap og erfaringer. Når vi deretter senere utdyper og beriker rollens indre kart med vårt eget indre kart, vil vi finne de punktene ved rollen som ligger nærmest oss selv.

De foreslåtte omstendigheter er en rekke viktige parametere som utgjør konteksten for stykket og dermed den videre tolkningen. Dette sammenfatter, ifølge Moore (1966: 49), stykkets handling, den historiske perioden, tiden og stedet for handlingen, karakterenes levevilkår, instruktørens og skuespillernes tolkning av stykket, scenografi, rekvisitter, belysning, lydeffekter og alt annet skuespilleren kommer i berøring med under innstuderingen og utførelsen av rollen. Arbeidet består av at skuespilleren finner denne informasjonen i stykket. En rekke hv-spørsmål kan hjelpe skuespilleren med å avklare de foreslåtte omstendighetene: For eksempel "Hvem er jeg?", "Hvor er jeg?" og "Hvilken tid er jeg der?". Et menneskes psykiske og fysiske adferd påvirkes av de ytre omgivelsene. For eksempel kan ulike steder og kulturer være svært forskjellige fra hverandre, noe som mest sannsynlig vil føre til at folk også handler og oppfører seg ulikt ettersom hvor de befinner seg. Det samme gjelder tiden en karakter befinner seg i. Normer og regler for hvordan man oppførte seg på slutten av 1800-tallet er klart annerledes enn hvordan vi oppfører oss i dag, og ikke minst er oppførsel også avhengig av om det er varmt eller kaldt, ukedag eller helg, eller om det er morgen eller kveld (Leach, 2004: 33). De foreslåtte omstendigheter er dermed de rammer og retningslinjer som dramatikerens har skissert for rollen, og betingelsene for karakterens handlinger. De foreslåtte omstendighetene fordeles innenfor tre sirkler: den lille sirkelen stimulerer prosessen i én hendelse, den mellomstore favner hele stykket og bestemmer utviklingen i rollens

gjennomgående handling, mens den store ligger utenfor stykkets rammer og rommer rollens overordnede oppgave (Malochevskaja, 2002: 34).

Ifølge Kobbernagel (2009: 26) er det et krav hos Stanislavskij at skuespilleren skal svare på spørsmålene de stiller for å avdekke rollens underbevissthet i full overensstemmelse med stykkets foreslåtte omstendigheter, nemlig dramatikerens rammer og retningslinjer for karakteren som man får innsikt i ved å spille spørsmål til karakterens handlinger. Men analysen vil, som nevnt over, også påvirkes sterkt av instruktørens og skuespillernes tolkningsvalg. I vår versjon har de ytre omstendighetene for tolkningen av Julie forandret seg. Julie i Strindbergs originaltekst er 25 år, adelsfrøken og ugift. Hun er oppvokst på en herregård på den svenske landsbygda på slutten av 1800-tallet. Vår Julie er ti år yngre, hun tilhører vår tids generasjon, noe som tinger at en rekke andre normer og premisser enn de som tilhører slutten av 1800-tallet ligger til grunn. Handlingen er flyttet til hotellet som Julies far eier og driver, hvor familien og de ansatte bor, og hvor en rundt 45 år gammel, ambisiøs Jean er ansatt som resepsjonist og alt-mulig-mann. Han har et forhold til den jevnaldrende kokken Kristin som også er ansatt ved hotellet, men utsetter stadig noe mer bindende. Adelssystemet eksisterer ikke lenger, og blir dermed irrelevant. Allikevel står Jean i et avhengighetsforhold til Julies far fordi han er hans overordnede, og Jean er avhengig av hans gunst. Dette skaper en maktrelasjon hvor Jean står under Julies far i rang. På grunn av dette kan Julie også sies å ha en høyere sosial rang enn Jean ved at hun er sjefens eneste barn og mest sannsynlig kommer til å ta over driften en dag. De ansatte vil behandle henne deretter. Kjønnsprobatikken er heller ikke aktuell på samme måte i vår tid, i hvert fall ikke i denne situasjonen. Det er derimot aldersforskjellen. Aldersforskjellen skaper en maktstruktur hvor Jean står over Julie fordi han er en voksen mann og 30 år eldre enn henne. Dermed står vi igjen med en tilsvarende maktstruktur som i originalmanuskriptet hvor Julie står over Jean i klasseaspektet, men under ham i kjønnsaspektet. Her står hun over ham i rang, men under ham i aldersaspektet. Seksuell omgang på tvers av sosial status eller utenfor ekteskap har heller ikke de store konsekvensene i vårt samfunn i dag. Her blir derimot aldersforskjellen den avgjørende omstendigheten for katastrofen. Det står i Straffeloven av 1902, paragraf 196 at «den som har seksuell omgang med barn under 16 år, straffes med fengsel inntil 6 år [...] med mindre de som har hatt den seksuelle omgangen er mer eller mindre jevnbyrdige i alder og utvikling. Villfarelse om alder utelukker heller ikke straffeskyld» (publisert på nettsiden lovdata.no). I tillegg til at et slikt forhold er forbudt ved lov, er seksuell omgang med mindreårige også svært uglesett i vårt samfunns normsystem. Et slik forhold er dermed tilsvarende, og til og med enda mer alvorlig enn et forhold mellom en adelsfrøken og en tjener på 1800-tallet, både strafferettslig og sosialt.

At de ytre omstendighetene er forandret kan føre til en rekke utfordringer også i dialogføringen, og det er sannsynlig at manuskriptet til en viss grad må skrives om for å passe inn i den nye sammenhengen, som for eksempel benevnningen av Julies far som "greven" etc. Her vil mest sannsynlig dramaturgen komme inn i bildet, og samarbeide med regissøren om de initiale omskrivningene før prøveperioden. Deretter vil regissøren og skuespillerne kunne gjøre ytterligere småforandringer dersom noe virker ulogisk eller unaturlig under prøveprosessen.

Andre omstendigheter ligger til rette i originalmanuskriptet. Som for eksempel at det er sommer, kveld og fest. Julie har mest sannsynlig fått sommerferie fra skolen, og har en lang friperiode foran seg. Julies far ønsket seg egentlig en sønn, og derfor har oppdratt Julie som gutt. Julies mor døde noen år tidligere, mest sannsynlig tok hun livet av seg. Julie ble oppdratt som sønn av faren, og av moren til å hate menn, og hun har hatt en kjærlighetsløs oppvekst som gjør at hun hungrer etter oppmerksomhet og kjærlighet. Hun er vakker og velutviklet, og er vant til å få oppmerksomhet fra det motsatte kjønn, men det skjer alltid på hennes premisser. Til tross for at foreldrene ikke har gitt henne uforbeholden kjærlighet, er hun ikke vant til å nektes noe i andre sammenhenger, og er nok en smule bortskjemt. Handlingen foregår fremdeles i kjøkkenet, og settingen er dermed den samme, men vil dermed være en moderne variant og et storkjøkken. Julie er oppvokst her, men har nok allikevel ikke tilbragt mye tid i kjøkkenet. Maten har alltid blitt servert, og omgivelsene er dermed til dels ukjent territorium.

Tankearbeidet med foreslåtte omstendigheter fortsetter gjennom hele prøveprosessen ved at skuespilleren stadig skaper og evaluerer rollens forutsetninger ved hjelp av sin egen forestillingsevne. Ny informasjon må inkorporeres og eventuelle logiske brister må repareres.

Ofte har dramatikerer også lagt inn sceneanvisninger som inneholder hans visjoner for iscenesettelse av situasjonen. Det kan være en utfordring for skuespilleren å finne ut av hvor slavisk disse skal følges. Spesielt med tanke på at stykket, som i vårt tilfelle, kan være flyttet i tid eller eventuelt rom og dermed spilles under premisser som kan kollidere med de opprinnelige sceneanvisningene. Leach (2008: 22) påpeker at sceneanvisningene allikevel vil være nyttige, og at det er viktig å tenke på at dramatikerer ikke bare har skrevet teksten, men også visualisert fremstillingen av den mens den ble skrevet. Han har dermed lagt inn anvisninger for å fylle inn små detaljer som både leseren, regissøren og skuespilleren, vil trenge for å forstå dialogen, og som har til hensikt å skape handlinger som bygger oppunder hovedidéen. Sceneanvisningene er dermed en viktig indikasjon for skuespilleren. I *Fröken Julie* ser vi, som nevnt, at Strindberg i bruker sceneanvisningene for å antyde stemningene og skiftene i dialogen. Spesielt i den første samtalen mellom Jean og Julie. Som nevnt i den litteraturvitenskapelige analysen, har *Fröken Julie* også spesielle teoretiske forutsetninger med

tanke på det 13 sider lange forordet. Forordet vil i denne sammenhengen også potensielt være en viktig informasjonskilde til skuespillerens kunnskap om rollen og hennes kontekst.

Allikevel er det opp til skuespilleren selv i hvilken grad de benytter seg av forfatterens tilbud.

Moore (1966: 49) konkluderer med at «Først etter at skuespilleren nøje har gransket stykket og de givne omstendigheter bliver han i stand til at vælge de handlinger der kan vække hans følelser og hele hans indre liv». Skuespiller Toralv Maurstad sier i et intervju (Reistad red, 1991: 14) at han, når han begynte å få store roller, forsøkte å hente inn stoff rundt dem, lese om tiden og miljøet. Men han spesifiserer at det ikke nytter å lese seg til skuespillerkunsten. Man må jobbe for å tilrettelegge informasjonen man har funnet i seg selv.

Det magiske "hvis" og skuespillerens forestillingsevne

Når skuespilleren har gjort seg en forestilling om rollens mål, undersøker hun hvilke handlinger som kommer ut av disse, ved å stille spørsmålet: Hvis jeg er i rollens situasjon og mitt mål er dette, hva gjør jeg da? Dette overfører rollens hensikt til skuespilleren, som dermed kan identifisere seg med rollen uten å tvinge seg selv til å tro at hun virkelig *er* den personen i den situasjonen. Et "hvis" er en antagelse og forutsetter derfor ikke realitet. Stanislavskij kaller denne teknikken det magiske "hvis". Det magiske "hvis" er skuespillerens evne til å forvandle virkeligheten ved hjelp av sin forestillingsevne. Forestillingsevne er et sentralt element i systemet, og defineres som egenskapen til å skape nye uttrykk på basis av tidligere kunnskap. Rundt seg ser skuespilleren noen vegger og et tak, men ved hjelp forestillingsevnen kan hun forvandle disse omgivelsene til et fengsel, et slott eller hva som helst (Malochevskaja, 2002: 34-35). Stanislavskij sammenligner dette med et laboratoriearbeid: Skuespilleren kan gi seg selv ulike oppgaver og prøve ulike løsninger til hun finner de indre og ytre handlinger som stemmer både for henne og for den overgripende tolkningen. Her utløses og utforskes den egne fantasien, og ikke minst logikken i handlingene, som gjør at skuespilleren kan tro på sine egne sceniske handlinger uten å spille en løgn som sannhet. Dette er et tidkrevende arbeide som også fordrer at omstendigheter som rommet, klær og sko også etterhvert kommer på plass. Men det magiske "hvis" fungerer bare dersom handlingene samstemmer fullstendig med de foreslåtte omstendigheter. For at skuespilleren skal kunne tolke rollen som Julie troverdig og sant, må hun stille seg dette spørsmålet gjennom hele prøveperioden: Hvis jeg er Julie og befinner meg i denne situasjonen, hva gjør jeg da?

Vurdering

En hendelse avsluttes ved at målet oppnås, eller ved at det oppstår en ny foreslått omstendighet som forandrer målet og skaper en ny hendelse. Ifølge Malochevskaja (2002: 37) er vurdering et

veldig viktig element i systemet, og forklarer begrepet som *"en overgangsprosess fra én hendelse til en annen. I vurderingen dør den tidligere hendelsen, og den nye fødes [...]"* (kursivert i original). Hun hevder at folk går i teateret for å se disse vurderingene. Sæverud (Reistad red, 1991: 55) skriver at den menneskelige erkjennelsen skjer gjennom en metodisk prosess som inneholder fem faser: 1. sansing, 2. definering av sansedata, 3. vurdering av ny situasjon i forhold til gammel, 4. beslutning, og 5. handling. Slike tankeprosessene pågår konstant i hodene våre, og er så selvfølgelige at vi ikke tenker over dem. På scenen er man derimot nødt til å gå aktivt gjennom og synliggjøre disse prosessene for at de ytre handlingene skal være styrt av et indre liv, og dermed troverdige. Når Jean etter samleiet begynner å pønske ut en plan for at de skal rømme, hører Julie bare halvveis etter argumentene hans (sansing). Da hun skjønner at han ikke vil roe seg ned før planen er i boks (definering av sansedata og vurdering av ny situasjon), bestemmer hun seg for å hjelpe til (beslutning) og foreslår at de skal finne ut av hvordan de skal finansiere planen (handling).

Innstilling, scenisk sannhet og kontakt

Skuespilleren bruker ofte intuitivt det magiske "hvis" for å finne rollens handlinger, men dersom man bevisst vil formulere hvilke handlinger man bruker, bør man, ifølge Bergström (1988: 108), aktivt stille spørsmålet: Hvilke midler bruker jeg for å nå mitt mål? Moore (1966: 67) skriver at de tre spørsmålene "hva gjør jeg?" (handling), "hvorfor gjør jeg det?" (hensikt) og "hvordan gjør jeg det?" (innstilling) til sammen utgjør den sceniske oppgave. Handlingen og hensikten kan fastlegges på forhånd, mens innstillingen bare kan foreslås. Den vil forandre seg på bakgrunn av medspillernes oppførsel og andre omstendigheter. På samme måte som i livet vet vi ofte på forhånd hva vi vil be en annen om og hvorfor vi gjør det, men hvordan finner vi først ut i det vi er i ferd med å utføre handlingen. Når man skal innstille seg etter et annet menneske, må man legge merke til vedkommendes personlighet og holdning.

Skuespillere må på samme måte innstille seg etter hverandre på scenen. Interaksjon med medskuespillere, både verbal og fysisk, er dermed en viktig kilde i rolletolkningen. En karakters handling (aksjon), forårsaker en handling hos en annen karakter (reaksjon). Hver reaksjon leder igjen til en ny aksjon. Slik driver handlingstransaksjoner mellom karakterene hovedhandlingen i stykket fremover (Benedetti, 1976: 188). Reaksjonen må baseres på hvordan rollen kan oppnå best mulig resultat. Endringer i omstendighetene – livsvilkår, atmosfære, tid, sted etc. – krever tilsvarende arbeid med innstillinger.

Ettersom skuespillerens fantasiliv på scenen hele tiden er i konflikt med det virkelige livet – som at man faktisk befinner seg i en scenografi, og i Julies tilfelle ikke i et virkelig kjøkken, at motspilleren ikke virkelig er Jean, men en kollega som man også kjenner privat – hverken

kan eller skal skuespilleren tro at hun *er* den personen hun skal forestille. Sannhet på scenen er, ifølge Moore (1966: 59), noe annet enn sannhet i livet. Det eneste en skuespiller kan utføre med full sannhet på scenen som rollen, er en fysisk handling. Skuespilleren vet godt at medskuespilleren ikke er hennes slave eller konge, men ved en logisk utført handling og riktig innstilling, kan skuespilleren få publikum til å tro på situasjonen, og dermed skape scenisk sannhet. Sannhet i de psykofysiske handlingene er også viktige for at skuespilleren selv skal tro på det som foregår på scenen. En karakter vil dermed også oppfattes på bakgrunn av andre karakterers måte å forholde seg til henne. Julie kan for eksempel ikke spille farlig for Jean: det er Jeans oppgave å spille henne farlig. Ifølge Maurstad (Reistad red, 1991: 17) er dette samspillet på scenen viktig for rolletolkningen, og har med musikalitet og en samstemt rytme å gjøre: "Gode skuespillere er gode medspillere. Dårlige skuespillere er dårlige medspillere." En oppriktig, ubrutt kontakt mellom skuespillerne på scenen er også et viktig element i å holde på publikums oppmerksomhet og oppmerksomhet og få dem til å tro på det som skjer på scenen. Dette vil si å være oppmerksom på medspillerens fysiske nærvær, forsikre seg om at han hører og forstå, samt lytte og forstå hva han sier tilbake. Spesielt vil medspilleren som spiller rollen som Jean dermed ha stor innflytelse på hvordan skuespilleren selv utformer Julie.

Scenisk oppmerksomhet

Scenisk oppmerksomhet er en aktiv, bevisst prosess som dreier seg om å konsentrere all sin styrke og rette den mot et objekt. Objektet befinner seg som regel utenfor skuespilleren, og et menneske har til ethvert tidspunkt kun ett objekt for oppmerksomheten av gangen (Malochevskaja, 2002: 35). Konsentrasjon skjerper sansene og oppmerksomheten, og skaper intensitet i skuespillerens prestasjon og i nærværet overfor medskuespillere på scenen. Stanislavskij delte det sceniske konsentrasjonsbegrepet inn i fire sirkler: Den lille konsentrasjonssirkelen som bare skuespilleren selv befinner seg innenfor, den mellomstore som også involverer medspillere, den store som tilsvarer hele scenen, og den største som inneholder alt skuespilleren kan se, inkludert publikum. I den lille konsentrasjonssirkelen jobber skuespilleren mot å oppnå en tilstand av *offentlig ensomhet*, et begrep Stanislavskij (1988: 136) forklarte som følelsen av å være helt alene foran et publikum. Skuespilleren må på scenen være bevisst på hvilken konsentrasjonssirkel hun befinner seg i, og dermed hvor oppmerksomheten rettes. Å oppnå denne tilstanden krever ikke bare konsentrasjon, men også god forestillingsevne. Dette kan for eksempel skje ved at skuespilleren skaper det som kalles "den fjerde vegg" som er det skuespilleren forestiller seg at hun ser når hun ser utover publikum (Moore, 1966: 53-57). I noen stykker tas publikum inn i forestillingen ved at de både ses og tildales, men i *Fröken Julie* vil opprettelsen av en fjerde vegg være uunnværlig for å

kunne orientere seg i konsentrasjonssirklene. En mulig fjerde vegg ville for eksempel kunne være et stort vindu med en fantastisk utsikt over landskapet utenfor.

Det emosjonelle minnet

Stanislavskij mente at skuespilleren kunne finne materialet i sitt arbeidet på to områder; i omverdenen og i sitt eget indre liv. Det emosjonelle minnet kan bringe våre tidligere opplevelser tilbake til oss, men dersom vi skal gjenoppleve dem, gjør man klokt i å ikke prøve å fremkalle følelsen i seg selv, men å utføre logiske, fysiske handlinger. Dette er middelet til å bringe følelsene tilbake. Ved hjelp av sanseerindringer av inntrykk vi har mottatt tidligere kan vi høre for oss musikk vi har hørt før, eller se for oss et menneske eller et landskap vi ikke har sett på lenge. Lukten av en parfyme kan gjenkalle minner om et menneske som har brukt den. Det emosjonelle minnet må trenes opp ved at skuespilleren aktivt legger merke til det som foregår rundt henne, og at hun oppsøker nye sanseinntrykk. Dette repertoaret kan deretter brukes i innstuderingen av rollen. I Julie sitt tilfelle, vil det være logisk å tenke tilbake om man selv har vært forelsket i noen som er mye eldre, eller som i utgangspunktet er uoppnåelig. Hvordan føltes det, og hvilke sanseinntrykk husker man fra denne situasjonen som kan hjelpe til med å fremkalle de riktige følelsene?

Tempo og rytme

En annen viktig faktor i fremstillingen av en rolles psykofysiske handlinger er tempo og rytme. Både tonefall og rytme er sterkt knyttet til vårt emosjonelle uttrykk på grunn av musklene som produserer tale. De fleste følelser fører til skifter i muskelspenninger som igjen har direkte påvirkningskraft på hvordan vi snakker. Sinne vil for eksempel påvirke volumet, trykket, pusten og kjevespenninger. Benedetti (1976: 146) presiserer at dyktige forfattere utnytter rytme også i prosa, til tross for at den ikke er formalisert, for å markere karakterens personlighet og følelsesmessige tilstand. Å finne rytmene og tonefallet dramatikerne har tilført teksten, og oppleve dem i sin egen muskulatur mens de uttales, vil hjelpe skuespilleren til å plassere riktig trykk i setninger og til å gjenskape følelsene karakteren er ment å uttrykke. Rytme og tonefall etableres blant annet av setningsoppbygningen og variasjon i trykktunge og trykklette stavelser. I tillegg markerer dramatikere også gjerne pust i form av komma, semikolon eller kolon for å guide skuespillerne inn i et pustemønster som generer en bestemt følelse eller uttrykk. Eventuelt også større pauser eller meningsslutt ved hjelp av punktum, spørsmålstegn, utropstegn eller linjeskift, eller ved et replikkskifte til en annen karakter. Rytme i kropp og språk er også veldig ekspressivt for personlighet. For eksempel vil et utadvendt og sosialt

menneske ha en annen rytme enn noen som er innadvendt og mer sjenert. Alder, nasjonalitet og sosial bakgrunn påvirker også et menneskes rytme og tempo.

Med tempo mener Stanislavskij tempoet i den ytre utviklingen i handlingslinjen. Med rytme mener han utviklingen av indre handlinger. Skifter i handlingenes rytme og tempo er viktige nyanser som skaper skuespillerens uttrykk. Dramateksten mangler, i motsetning til for eksempel musikkstykker, tempo- og rytmebetegnelser. Det er allikevel åpenbart at hver scene må spilles i et passende tempo, og dermed blir det viktig for skuespillerne å bli enige om tempoet i hvert enkelt avsnitt. Ifølge Brandell (1971: 114-15) pleier ikke dette å være noen stor utfordring. Ofte fremgår det logisk i dramatikerens tekst på bakgrunn av replikkens innhold og utforming. Lange replikker krever som regel et langsomt tempo, mens korte replikker gjerne er raskere.

Julie er ung og ruset på feststemningen, og vil dermed være kvikk og høyt opp i rytme fra begynnelsen av stykket. Ettersom hun er fra bemidlede omgivelser, har hun allikevel noe verdig over seg i form av språkrytme, men besitter definitivt en ungdommelig rastløshet og usikkerhet. Dette blir mest sannsynlig stilt i kontrast til en eldre, tryggere og mer fattet Jean. Utviklingen i de ytre handlingene er derimot langsam. Etter hvert som Julie går inn for å forføre ham, vil mest sannsynlig rytmen både i kroppen og språket hennes bli litt seigere og mer dvelende. Hans vil muligens derimot stige i takt med at attraksjonen øker. Rundt det store vendepunktet etter samleiet, vil Julies rytme veksle mellom fra voldsomt i sinne, til dyp fortvilelse og handlingslammelse som krever en rytme som nærmest stopper helt opp. Mot slutten, da Julie endelig har bestemt seg for hva som er løsningen på situasjonen, vil replikkene være sene, men intensiteten svært høy. I tillegg til de store linjene, vil det selvfølgelig være en rekke mindre rytme- og tempoforandringer innenfor hendelser og i skiftene mellom dem.

3.2.3 Gjennomlesning og tekstanalyse

Det sceniske tolkningsarbeidet begynner, ifølge Bergström (1988: 87), alltid med lesningen av teksten. Stanislavskij vektlegger viktigheten av det første møtet med dramaet, og mener at skuespilleren bør ta seg god tid og sitte alene, slik at all oppmerksomheten vies til teksten. Tønnesen (2009: 43) forteller at når Malochevskaja gjør sine analyser som regissør, virker det som hun går på stevnemøte med stykkets forfatter og dikter sammen med ham: "Hun sitter på en vond stol i dårlig lys med en billig kulepenn og løfter fram det vesentlige og gripende i forfatterens tankeverden, hun lever sammen med karakterene, ler, gråter og dikter". Dette er også en god måte for en skuespiller å arbeide med materialet på i starten, fordi det tvinger en til å gå grundig inn i teksten for å åpne mulighetene som ligger der. Forandringer i dialogen og de foreslåtte omstendighetene vil på dette tidspunktet, mest sannsynlig være på plass i det

reviderte manuskriptet. Teksten leses altså flere ganger, og skuespilleren sammenfatter etter hver gang innholdet og lærer slik å kjenne dramaets handling og sin egen forståelse av den. At skuespillerens og regissørens første møte over det sceniske arbeidet teksten blir et møtet hvor ulike tolkninger møtes, gjør, ifølge Tønnesen, materialet rikere for alle. Det er også en fin måte å bli kjent med de involverte på.

Det første handlingssammendraget kalles ofte en *stykkefabel*, og defineres som "*stykkets handlinger fastholdt i sine hovedtrekk, fortalt slik at sammenhengen mellom dem blir tydelig*" (Sæverud, Reistad red, 1991: 58, kursivert i original). Fabelen hjelper skuespilleren til å begynne arbeidet å finne ut av hva rollen gjør, ikke bare hva hun sier. I dette arbeidet er det viktig å velge ut hovedhandlingene, bruke aktive verb, samt passe på å få med seg årsakssammenhengen mellom handlingene. Det er også viktig å få oversikt over det som ligger til grunn for handlingen i stykket, kalt *bakfabelen*. Analysen må selvfølgelig gjøres med hensyn til regissørens helhetsanalyse. Begynnelsen på en stykkefabel for vår versjon av *Fröken Julie* ville muligens kunne se slik ut:

For ikke lenge siden eide og drev en rik og mektig mann et stort herregårdshotell på den svenske landsbygda. Han var enkemann, etter et nokså turbulent ekteskap, og hadde en datter, Julie, på 15 år. Både de og de ansatte bodde i boliger tilknyttet herregården. Han og datteren stod hverandre ikke veldig nær. Han hadde egentlig ønsket seg en sønn, og hadde oppdratt henne deretter, i tillegg til at hun stadig minnet ham om hans avdøde kone. Han orket dermed ikke å forholde seg til henne med noe annet en autoritær og kjølig distanse. Ansatt ved hotellet var også den rundt 45 år gamle, resepsjonisten og alt-mulig-mannen, Jean. Han var oppvokst i fattige kår på en av de mindre nabogårdene i området, og hadde alltid ønsket å starte sitt eget hotell. Han hadde i mange år hatt et litt uavklart forhold til den jevnaldrende sambygdingen og hotellkokken Kristin, som fremdeles ventet nokså utålmodig på at Jean skulle bli klar til å binde seg og slå seg til ro med henne. Denne midtsommerraften var direktøren og Julie invitert til slektninger for å feire. Julie hadde ikke noe lyst til å være med, og sa til faren at hun følte seg dårlig, slik at hun fikk være hjemme. Hun ville heller være med på den årlige feiringen som ble holdt på en av herregårdens låver for de ansatte og sambygdingene.

Stykkefabelen skaffer oss oversikt over stykkets helhet. Dette er et godt utgangspunkt, men er for omfattende å spille etter. At ulike regissører oppfatter en og samme tekst forskjellig, og dermed skaper forskjellige sceneversjoner utfra et likt utgangspunkt, kommer av at vi tolker tekster utfra våre egne forutsetninger. Alle aktørene i en forestilling vil ha sin egen tolkning av stykket utfra sin egen person og sin egen rolle. Bergström (1988: 104) mener at vi derfor bør jobbe med en scene av gangen, spørre oss selv om hva som skjer i den og på hvilken måte den forholder seg til regissørens visjon og dramaets overordnede oppgave. Da vil vi oppdage hver scenes innhold, tolkningsmuligheter og forhold til helheten. Regissør Bjørn Sæter (Reistad red, 1991: 165) hevder at man ideelt sett ikke bør gå på gulvet med en scene før alle er klar over hva den aktuelle scenen skal vise, hva den skal fortelle og hva som er rollefigurens forhold til det som skjer. Dette er også en viktig faktor i kommunikasjonen med publikum. Publikum må

oppfatte informasjonen underveis i forestillingen, og har ikke mulighet til å gå tilbake i stykket dersom noe var uklart. Derfor må skuespilleren legge forholdene til rette ved å plukke stykket fra hverandre, øve dem inn én etter én og deretter spille én ting av gangen, slik at publikum klarer å følge med. Derfor kan det være lurt å lage en *scenefabel*. "*Scenefabelen er delen av fabelen som den enkelte scene forteller, fortalt som en egen historie*" (Sæverud, Reistad red, 1991: 60, kursivert i original). Begynnelsen på en scenefabel til scenen etter at Jean og Julie har vært i hans soveværelse (SV 16: 148-169) ville muligens kunne formuleres slik:

Julie kommer alene inn på kjøkkenet og ser rotet og ødeleggelsene etter festen. Hun begynner deretter å ordne litt på sminke og hår for å skjule sporene etter hva som har skjedd. Jean kommer opprørt etter og spør om hun ser for seg at de kan bli på herregården etter dette. Julie er enig i at det blir vanskelig, men har heller ingen tanker om hva de eventuelt skal gjøre. Jean begynner å spinne en plan om hvordan de kan rømme sammen til et annet land hvor forholdet mellom dem ikke fordømmes, og hvor de kan starte sitt eget hotell og leve lykkelige der. Julie hører bare halvveis etter i planleggingen, men trygler ham om å holde henne og love at han elsker henne. Jean tør ikke å være nær henne i frykt for at noen skal oppdage dem. Han bekrefter derimot at han elsker henne, og at hun aldri må tvile på det. Julie mener at det ikke er noen forskjell mellom dem lenger etter samleiet, mens Jean vet at dette ikke er tilfelle, og at de må sette seg ned og pønske ut en plan. Julie vil fremdeles ha kjærtegn og bekræftelser, og Jean blir sint for at hun ikke forstår alvoret i situasjonen. De kommer deretter inn på hvordan planen skal finansieres. Jean har ingen arv og heller ingen stor lønn. Han har derimot hørt rykter om at Julie har en stor formue i sitt navn, men Julie er bare 15 år, og har ikke tilgang til noen formue foreløpig. Ettersom ingen av dem dermed har tilgang til midler, konkluderer Jean med at de må gå tilbake til tingene slik de var før. Julie blir hysterisk ved tanken og begynner og gråte.

Deretter flytter vi fokus fra rollens ytre til rollens indre liv og rollens subjektive situasjonsforståelse med *rollefabelen*. "En rollefabel er stykkets fabel sett gjennom rollefigurens øyne" (Sæverud, Reistad red, 1991: 62). Denne teknikken hjelper oss med å holde rede på hva rollefiguren vet og ikke vet om hva som foregår i stykket til en hver anledning. Her går skuespilleren inn på de tanker, vurderinger og beslutninger karakteren gjør seg før handlingene på bakgrunn av hvordan hun oppfatter situasjonen. Rollefabelen kan dermed være med på å danne grunnlaget for rollens undertekst. Dersom vi skriver en rollefabel, ville utdraget fra samme scene som over kunne se slik ut:

Julie er lykkelig. Hun har oppnådd målet for kvelden; hun har fått tilfredsstilt sitt behov for nærhet til et annet menneske og hun føler seg elsket for første gang i livet. Hun er hodestups forelsket og vil ha mer. Hun spiller med når Jean legger planer for fremtiden, men tar det ikke alvorlig. Det er drømmerier. Ingenting spiller noen rolle, bortsett fra at de elsker hverandre. Etterhvert blir hun allikevel usikker på grunn av hans fysiske avstand og konsekvenstenkning, og hun vil ha bekræftelse på at det hun nettopp har opplevd er ekte. Da hun skjønner at hun ikke vil få dette før planen er lagt, begynner hun å arbeide for en løsning og tar for seg det som står i veien for å kunne gjennomføre planen. Jean har ikke penger, men spør om Julie har midler tilgjengelig. Julie har selvfølgelig ikke tilgang til sin formue, og først da Jean plutselig slår helt om, forstår hun at dette er helt avgjørende for deres fremtid. Hun forstår at han mener alvor med å forlate henne, gråter og skriker for å få ham til å ombestemme seg, men oppdager raskt at denne innstillingen ikke fungerer. Likegyldigheten hans gjør henne stadig mer forbannet.

Sæverud (Reistad red.,: 58) anbefaler skuespilleren å skrive ned fablene fordi ingen fabel er så enkel at man klarer å holde alle elementene i hodet på en gang. I løpet av prøveperioden vil man dessuten lese stykket mange ganger, og stadig fylle ut flere tomrom i fablene. Arbeidet med fablene foregår dermed parallelt med det videre arbeidet.

3.2.4 Delmål

Sæter (Reistad red, 1991: 161) skriver at når skuespillere spør ham om hvordan de skal gjøre en scene, så svarer han «Du skal ikke spørre *hvordan*, du skal spørre *hvorfor*. Hvis du vet hvorfor du gjør noe, så vil *hvordan* gi seg selv!». Rollens indre liv styrer det som skjer på scenen, i form av bevegelse og replikker. Skuespilleren må derfor først skaffe seg en oppfatning av hva rollen vil, både bevisst og ubevisst, og deretter bruke dette indre livet bevisst i tolkningsarbeidet. Hva rollen vil, står ikke eksplisitt, og blir skuespillerens rolle å fastslå. Men vi vet at alt rollen sier og gjør bestemmes av det målet rollen har satt seg. Dette målet er ofte vanskelig å oppdage. Derfor er det effektivt å bryte dramaet ned hendelser og først finne delmålene. Skuespilleren blir nødt til å finne de foreslåtte omstendigheter for den enkelte hendelsen, og spørsmålet om hva rollen vil og hvorfor må dermed besvares om igjen og om igjen i hver hendelse for å finne delmålene. Dette står sjelden klart i teksten, derfor tolker skuespilleren inn motiver som hun finner sannsynlige. Hvorfor vil for eksempel Julie tilbringe midtsommernatten med Jean? Det kan være mange ulike motiver, men det er skuespillerens jobb å finne ut hvilket som er viktigst; hvilket som styrer viljen. Delmålene formuleres ved hjelp av transitive verb. Som nevnt tidligere, har regissøren allerede gjort denne inndelingen, samt sin tolkning av hendelsen det skal jobbes med, men skuespilleren skal også delta i den teoretiske analysen av hendelsen. Ifølge Tønnesen (2009: 47) skal skuespilleren møte opp til prøve med forslag til eget og motspillernes mål, foreslå grenser for handlingene, komme med forslag til innholdet i vurderingene og ha forslag til omstendigheter i den aktuelle hendelsen. Dersom man skulle foreta en slik analyse for hendelsen like før stykkets slutt ville den for eksempel kunne se sånn ut:

Julies far ringer, og omstendighetene endrer seg. Han er straks tilbake, de har ingen plan, tiden er nå ute og det er ingen mulighet til å flykte. Jeg forstår det som at Jeans mål er å bli kvitt problemet som potensielt kan få store konsekvenser for ham. Han er ikke forelsket eller emosjonelt tilknyttet, men ga bare etter for en seksuell attraksjon. Nå angrer han. Julies hysteriske oppførsel skremmer ham, og han frykter at hun vil avsløre ham. Jeg tolker det dithen at Julies vurderinger av situasjonen konkluderer med at muligheten er over og hun har fått bekreftet at ingen noen gang kommer til å kunne elske henne. Kjærlighet eksisterer ikke. Målsetningen endres derfor fra å finne en løsning på situasjonen for å kunne være sammen med Jean, til å ville dø. Ettersom hun ikke våger, må hun få Jean til å drepe seg for å nå sitt nye mål.

Etter at hendelsen er undersøkt teoretisk, er det tid for den fysiske undersøkelsen. Som i andre alle aspekter av prøveperioden, vil den initiale analysen mest sannsynlig forandres flere ganger ettersom de fysiske undersøkelsene på gulvet gir nye impulser. Rollen vil i løpet av stykket en rekke forskjellige ting. En helaftens forestilling kan, ifølge Tønnesen (2008: 38), bestå av mellom 40 og 90 ulike hendelser, og under arbeidet med å få oversikt over disse, kan vi begynne å se sammenhengen til det overgripende målet; den overordnede oppgave.

3.2.5 Den overordnede oppgave

Stanislavskij (1988: 428) skriver at alt som skjer i stykket er der for å belyse forfatterens idé slik ensemblen tolker den. Han kaller denne idéen dramaets overordnede oppgave. Den overordnede oppgaven er noe som det arbeides mot gjennom hele stykket. *Den overordnede oppgaven for rollen* er menneskets forestilling om lykken, og en objektiv størrelse. Et hvert menneske forfølger et mål eller en drøm i livet. Ifølge Kobbernagel (2009: 45) kan ikke skuespilleren handle i overensstemmelse med rollen og dermed gjennomleve den uten å først ha avklart rollens overordnede oppgave. Å finne rollens overordnede oppgave rommer hennes mål for hele stykket og er helt essensielt for ekte og organiske skuespillerprestasjoner. Forestillingens overordnede oppgave er det målet alle de kunstneriske oppgavene jobber mot. Hver rolles overordnede oppgave må derfor stemme overens med forestillingens overordnede oppgave. Et klart bilde på helheten i stykket og en sterk bevissthet rundt hva karakteren bidrar med i helheten, er grunnlaget for å skape en karakter. Å finne stykkets og rollens overordnede oppgave forutsetter en analyse som kan foregå både ved et skrivebord og på gulvet.

Den overordnede oppgaven er som regel uttrykt gjennom den sentrale konflikten i stykket. Å identifisere denne konflikten og måten den blir løst på, vil hjelpe oss med å forstå handlingen den uttrykker. En konflikt er en strid som oppstår når to viljer krysser hverandre (Bergström, 1988: 101). Jeg forstår det som at Julie vil at Jean skal elske henne og bruker seksuell makt for å oppnå sitt mål. Jean vil derimot ha en seksuell relasjon med henne, og bruker emosjonell makt for å oppnå sitt mål. Disse viljene bygger opp mot hverandre og krysser hverandre midt i stykket. De fortsetter deretter videre i vidt forskjellige retninger, noe som synliggjør konflikten og eskalerer mot katastrofen. Stykkets overordnede oppgave ligger i så fall i å undersøke konsekvensene av et misforhold mellom emosjonell og seksuell attraksjon.

Deretter kan vi formulere det overgripende mål for rollen. Den overordnede oppgaven beskrives med et aktivt verb, fordi Stanislavskij mente at dette gjør trangen til å skape mer aktiv og handlingsdyktig. Det er et viktig poeng at rollens overordnede oppgave kan måtte revurderes etterhvert som arbeidet med stykket går fremover (1988: 431). I mange stykker kan vi nemlig ikke snakke om en overgripende vilje fordi rollen først setter seg et mål, og når hun

oppdager at dette ikke går, setter seg et nytt (Bergström, 1988: 105). For Julie stemmer dette, ved at hun før og etter samleiet med Jean har ulike mål. I første del av stykket tolker jeg det initialt som om Julies overordnede mål er: Jeg vil elskes. Den overordnede oppgave blir dermed: Jeg skal få Jean til å elske meg. Etter samleiet og krangelen, og etter at hun innser at det opprinnelige målet ikke vil nås, forandres målet til: Jeg vil dø. Men fordi hun ikke klarer å gjøre det selv, blir den overordnede oppgaven: Jeg skal få Jean til å drepe meg.

Arbeidet med den overordnede oppgave er en uunngåelig del av skuespillerens arbeid med en dramatisk tekst, fordi det er dette som inspirerer henne til handling. Og fysisk og psykisk handling er, ifølge Stanislavskij (1988: 56), selve fundamentet i skuespillerkunsten: "*Paa scenen maa man være indstillet paa at handle, – sjæleligt og legemligt*" (kursivert i original).

3.3 De fysiske handlingers metode

Når den overordnede oppgaven er identifisert, innledes arbeidet med teaterstykkets og rollens psykofysiske handlinger. En oppsetning er en konstant kjede av hendelser, og i denne delen av analysen skal det finnes ut av nøyaktig hva som skjer i hver hendelse. De fysiske handlingers metode er en helt konkret handlingsanalyse som brukes til å analysere den dramatiske teksten både med kropp, sjel og intellekt. I denne delen av analysen skal også rollens fysiske fremtoning skapes. Dermed er det vanlig å trekke inn spørsmål rundt karakterens kroppsholdning og fysiske uttrykk. Hvordan snakker, går og står Julie? Her er det viktig å ta handlingen, Julies kontekst og de foreslåtte omstendighetene med i betraktning. Hvordan fører en kvinne fra overklassen seg i motsetning til en fra underklassen? I enkelte tilfeller kan skuespilleren forsøke å finne en slags modell til inspirasjon for både måten å snakke og føre seg på. Denne modellen kan være fra det virkelige liv, fra tv, film, bøker eller mediebildet, eller et helt tilfeldig menneske på gaten. Aktuelle inspirasjoner for Julie i sin opprinnelige kontekst, kunne for eksempel være adelsdøtrene i den populære tv-serien *Downton Abbey*, mens man i overføringen inn i disse dager for eksempel kunne bruke en gjeng 15-åringer som venter på bussen etter skolen. Hvordan står de og går de? Holder de eller flakker de med blikket? Og hvordan flørter de?

3.3.1 Hindringer

I den teoretiske delen av analysen får hver hendelse sin konkrete kunstneriske oppgave, som defineres av et transitivt verb (jeg avviser ham, jeg forfører ham etc.). På samme måte som den overordnede oppgaven, det overordnede målet for rollen, skal de kunstneriske oppgavene aktivere skuespilleren fysisk og psykisk. Et aspekt som er en stor hjelp til å få klarhet i hvilke handlinger rollen utfører er omstendighetene rundt spørsmålet: Hva hindrer meg i å nå mitt

mål? Sæverud (Reistad red, 1991: 53) deler stykket inn i sceniske situasjoner, som er de samlede mulighetene rollefigurene har til å handle for å nå målene sine, og mener at i de fleste sceniske situasjoner spiller hindringene en viktig rolle. Hinderet kan finnes i rollen selv, i samfunnets normer og regler eller i en annen rolles vilje, de kan være fysiske eller psykiske, men representeres som regel av en motspiller som har motstridende interesser. Dermed handler de ulike karakterene i konflikt med hverandre når de handler for å nå målene sine.

Skuespilleren blir derfor nødt til å svare på spørsmålet: Hvilke midler bruker jeg for å overkomme hindringene slik at jeg kan nå mitt mål? Her kommer skuespillerens innstillinger inn i bildet. Bergström (1988: 108) foreslår å sette dette i et skjema. Dersom vi ser på situasjonen på s. 124-25 (SV 27), og konsentrerer oss om Julies første overordnede mål, hendelsens kunstneriske oppgave, motivet, to ulike hindringer og hennes videre handling for å overkomme dem, vil et skjema for dette arbeidet kunne se slik ut:

Kunstneriske oppgave (hva?): Jeg vil danse med Jean

Motiv (hvorfor?): Jeg vil komme nærmere inn på ham

Innstilling (hvordan?): Jeg spør

	Hindring: Jean kan ikke danse med meg fordi han har lovet bort dansen til Kristin	Hindring: Jean vil fremdeles ikke danse med meg fordi han tenker på mitt ryktet	
Julies vilje: -----	-----X-----	-----X-----	➔ Hovedmål: Jeg vil elskes
	Handling: Jeg innsmitter meg hos Kristin. Løsning: Kristin sier at det er greit.	Handling: Jeg spøker det vekk og befaler Løsning: Jean går med på å danse	

(fritt etter Bergströms skjema, 1988: 108)

Etter den teoretiske analysen improviseres det rundt de psykofysiske handlingene på gulvet. Kanskje vil man i dette landskapet finne andre og mer effektive midler for å nå sitt mål. Til sammen utgjør de kunstneriske oppgavene det Stanislavskij kaller *den gjennomgående handlingen* som fører rollen mot målet. Den gjennomgående handlingen er den logiske rekkefølgen av rollens handlinger, som alle har et felles mål om å uttrykke den overordnede oppgaven.

3.3.2 Undertekst

Når rollefiguren handler for å nå sitt mål i en viss situasjon som inneholder hindringer, må hun foreta vurderinger av hvordan hun best kan nå målet. Samtidig som vi skal vise publikum handlingen rollefiguren utfører, må vi også vise de sjelelige prosessene som driver rollefigurene våre til å handle som de gjør. I teatersammenheng, kan man si at skuespillerens

handlinger har tilknytning til en undertekst. Underteksten er en tekst som løper parallelt med eller foran rollens handlinger, som ikke sies, men samler i seg de opplysninger, tanker og vurderinger som driver rollefiguren til å gjøre det hun gjør akkurat der og da (Sæverud, Reistad red, 1991: 54). Underteksten er, ifølge Kobbernagel (2009: 48), en viktig nyanse i skuespillerens uttrykk; det går ut på hva rollen egentlig mener med det hun sier og gjør, og hva hun vil oppnå med det. Underteksten består av alle uuttalte tanker, reaksjoner som foregår og ligger under det som sees på scenen. Det er heller sjelden at teksten bare betyr akkurat det som står, og en av skuespillerens viktigste oppgaver er å avdekke replikkens og handlingenes egentlige intensjoner på bakgrunn av teksten og konteksten. Replikken "Vil du ha en kopp kaffe?" kan bli sagt for å uttrykke vennlighet, men det kan også være for å oppholde noen eller ta første steg i et forsøk på å sjekke opp noen (Leach, 2008: 20). Ifølge Tønnesen (Stene, 2011) er spenningen mellom tankehandling, ordhandling og fysisk handling sentralt for metoden; vi tenker én ting, sier en annen og gjør en tredje. Disse handlingene står ikke alltid i et motsetningsforhold til hverandre, men dersom handlingene hele tiden stemmer overens, vil rolletolkningen bli flat og kjedelig. Dette baserer seg på tanken om at kroppen har et nærmere forhold til underbevisstheten enn til språket. Mye av arbeidet for en skuespiller består, ifølge Trolie (1991: 84-85), nettopp i å formidle denne underteksten. En undertekst er skuespillernes fundament for å kunne utføre handlinger og finne belegg for aksjoner, både verbalt og fysisk. Det er om å gjøre å formidle det som ikke står eksplisitt i teksten, men som teksten likevel impliserer. Skuespillerens rolle er å fremme en ytring som er formidlet slik at den ikke umiddelbart er tilstede som en kognitiv sannhet, men må formidles på en følelsesmessig og ikke nødvendigvis på en verbal måte. Dette er et vesentlig verktøy i skuespillerkunsten. Vi kan lese teksten hjemme, men underteksten må vi i teateret for å se, oppleve og høre.

Bergström (1988: 94) foreslår et tolkningsskjema, og dersom vi benytter dette på to av Julies replikker til Jean på s. 127 (SV 27), vil hele den psykofysiske prosessen se slik ut:

Rolle:	Ordhandling:	Fysisk handling:	Undertekst:
Julie	"Ni är just en charmant kavaljer som springer ifrån er dam"	Kommer andpusten inn etter å ha danset og smiler kokett	Du burde ikke ha gått fra meg. Ingen går fra meg
Julie	"Vet ni att ni dansar som ingen! – Men varför går ni i livré på helgdagsafton! Tag av det där genast!"	Legger hånden lett på armen hans	Det er ingen forskjeller mellom oss i kveld, vi er likeverdige

(fritt etter Bergströms skjema, 1988: 94)

Julie har i denne hendelsen et delmål som går ut på å tilbringe tid med Jean i form av dans, ettersom han er svært attraktiv og den beste danseren i selskapet. Da han forlater henne på

dansegulvet, blir hun negativt overrasket, men også fascinert av at noen avviser henne. Julie er svært vakker og velutviklet, og pleier alltid å få ubegrenset oppmerksomhet fra det motsatte kjønn i slike sammenhenger, helt til hun finner det for godt å avvise dem selv. Hun følger derfor etter ham inn på kjøkkenet. Her kommenterer hun saken, men foretar en vurdering etter hans respons, og konkluderer med at det mest lønnsomme for å oppnå målet ikke er vise irritasjonen, og at han mest sannsynlig trekker seg unna på grunn av at hun er sjefens datter og på grunn av aldersforskjellen mellom dem. Disse endringer i de foreslåtte omstendighetene i den lille sirkelen fører til at hun derfor skifter taktikk og til at hennes nye innstilling er å overbevise ham om at de er likeverdige. Hendelsen har også vekket hennes interesse, noe som fører til neste delmål, som beskrevet i avsnittet over; nemlig å komme nærmere inn på Jean. Delmålene og handlingene de fordrer, leder mot Julies overordnede mål, som er å bli elsket. Det er også bidrag i arbeidet med å synliggjøre forestillingens overordnede oppgave; det setter i gang situasjonen som lar oss utforske konsekvensene av et misforhold mellom seksuell og emosjonell attraksjon.

3.4 Oppsummering

Å finne ut av premissene Julie lever og handler under, hva hun gjør, hvorfor hun gjør det, hvilke hindringer hun møter og hvordan hun forsøker å overvinne dem, fører oss et godt stykke på vei til å finne rollens indre liv. I teatervitenskapen tolkes og skapes rollefiguren dermed ved hjelp av en kontinuerlig veksling mellom undersøkelse av de foreslåtte omstendigheter, analyser av stykkets hendelsesforløp, delmål, den overordnede oppgave, samt en omfattende teoretisk og psykofysisk handlingsanalyse som gir hver hendelse en kunstnerisk oppgave som til sammen danner rollens gjennomgående handling, og gir hver replikk undertekst. Til dette arbeidet har vi en rekke hjelpemidler, i form av egenskaper og evner Stanislavskijs system trener oss i. Stanislavskij selv oppsummerer skuespillerens arbeid slik:

[...] at digte over et emne, der er skabt af en anden, det er langt vanskeligere end selv at finde paa det? [...] Det er det vi gør med dramatikerens værk; vi giver liv til det, der ligger skjult under ordene; vi lægger vore tanker ind i hans repliker; vi etablerer forbindelser imellem os selv og stykkets andre figurer og deres livsvilkaar; vi lader hele det materialet, vi modtager fra forfatteren og iscenesætteren, gennemstrømme os; vi arbejder med det og fornyer det i vort indre, gør det levende og fylder det med vor fantasi. Vi træder i snævre forbindelse med det, lever os sjæleligt og legemligt ind i det; vi føder "lidenskabernes ægthed" i os; vi skaber til sidst en ægte produktiv aktivitet, der er nøje knyttet til stykkets inderste hensigt; vi skaber levende, karakteristiske skikkelser, der lider og føler som den person, vi skal fremstille. [...] Nej, det er en vældig skaber-virksomhed og sand kunst (1988: 75).

Benedetti (1976: 126) vektlegger viktigheten av en grundig analyse for å kunne tolke rollen i riktig mening. Skuespilleren må i arbeidet med rollen ta hensyn til hele stykket, ikke bare sin

egen del i det. Dramatiske personer er skapt for å spille en spesifikk rolle i stykkets helhet. Vi kan dermed ikke forstå rollen uten å forstå hvordan de passer inn i det store bildet. Dette fordrer lesning og grundig analyse av hele stykket. Ettersom det var visjonen som fikk dramatikerens til å velge og kombinere bestemte ord til setninger, skape bestemte roller i bestemte situasjoner og strukturere helheten på en bestemt måte, kan man bare finne tilbake til visjonen ved å reversere denne prosessen. Et detaljert studie av manuskriptet er viktig for å sikre at skuespilleren presenterer stykket for hva det virkelig er, ikke bare sine egne følelser rundt det. Men Benedetti presiserer at det er et viktig poeng at teoretisk analyse bare er et verktøy til det videre arbeidet. Analysen er kartet, mens ute på gulvet møter man det virkelige terrenget. Dersom kartet man har tegnet opp og terrenget ikke stemmer overens, må man gå tilbake og revurdere analysen. Prøvetiden er til for å forske i stoffet, og prøve ut ulike versjoner, ikke å bevise riktigheten av arbeidet man har gjort på forhånd. Man må stadig revurdere sine egne tanker.

Skuespiller Toralv Maurstad (Reistad red, 1991: 16) vektlegger at det er mange veier inn i en rolle og at skuespillere arbeider svært forskjellig. Noen begynner med det fysiske og skaper et ytre skall og føler at det indre deretter kommer av seg selv. Noen studerer mennesker bruker dem som modeller for rollen. Andre søker kun inn i opplevelsen, men står og snakker nesten alltid likt. Noen roller kommer raskt, mens andre tar tid å finne. I prøvesituasjonen bør man derfor prøve ut forskjellige løsninger, for å finne ut hva som fungerer. Ifølge Stanislavskijs elev Joshua Logan (Moore, 1966: 15-16) ønsket ikke Stanislavskij at hans system skulle bli et mål i seg selv, men at det kun skulle være et middel som skuespilleren kunne forvalte etter eget behov: "Vi spurte Stanislavskij ud om systemet. "Lav selv et system," sagde han. "Lad være med at klynge Dem slavisk til mit. Find på noget, som De kan få til at fungere! Men lov mig at blive ved at bryde traditionerne!"" Skuespilleren skal, ved hjelp av dette arbeidet, krype inn i et annet menneskes sinn. Instruktører styrer prosessen, og jobber også forskjellig. Noen er analytiske og jobber utfra en intellektuell forståelse, mens andre jobber improvisatorisk og intuitivt med det som oppstår i situasjonen. Men til tross for at det er mange måter å gjøre det på, er det et krav at det alltid gjøres med medfølelse. Skuespilleren må i alle stykker utrettelig forsvare det mennesket hun portretterer (Maurstad, Reistad red, 1991:19).

4 Sammenfatning og sammenligning

4.1 Introduksjon

Bergström (1988: 105) skriver at er det allment kjent at skuespillere leser og tolker tekster på en annen måte enn tekstkritikere eller litteraturvitere, men allikevel er det ingen bok om tekstanalyse som beskriver dette. I de to foregående kapitlene har vi sett på hvordan litteraturvitenskapen, gjennom litterær analyse, og teatervitenskapen, gjennom en skuespillers fortolkning, forholder seg til arbeidet med den dramatiske karakteren. Vi har i denne sammenhengen sett på perspektivenes grunnleggende syn på rolletolkning, samt forklart og eksemplifisert de ulike perspektivenes mest sentrale metoder og analyseverktøy i arbeidet. Jeg vil i denne delen sammenfatte og sammenligne funnene. Evans (2008: 150) deler kildene til vår viten om karakterene inn i to kategorier: De ektrafiksjonelle kildene til viten befinner seg utenfor selve verket, og er dermed *teksteksterne*. De intrafiksjonelle kildene er kildene som finnes i selve verket, og er dermed *tekstinterne*. Jeg vil derfor dele opp sammenligningen og se etter likheter og forskjeller først i bruken av teksteksterne, og deretter tekstinterne kilder. Jeg vil i forbindelse med dette også diskutere eventuelle muligheter for en fruktbar syntese. Til slutt vil jeg se på eventuelle årsaker til at perspektivene ser ut til å ta avstand til hverandre, undersøke hvordan arbeidet med den dramatiske analysen videreutvikles i vitenskapene i dag, samt se på noen av utfordringene som dette arbeidet står overfor.

4.2 Teksteksterne kilder

Det er, ifølge Evans (2008: 150), to typer ektrafiksjonell kunnskap om karakterer; kunnskap vi har fra vår erfaring i den virkelige verden, og kunnskap vi har fra vår erfaring med liknende fortellinger. Til de teksteksterne kildene regner jeg, i tillegg til lesemåter, forfatterens liv og virke, samt historiske og nåtidige forhold, også med de grunnleggende forståelsene og tankegodset som perspektivene tar utgangspunkt i i sin fortolkning av karakterene. Dette er elementer som er viktige for tolkningen, og som ligger utenfor selve dramateksten.

4.2.1 Forståelsen av forskningsobjektet

Fiktive personer defineres av Helland og Wærp (2008: 101-4) som språklige konstruksjoner som kjennetegnes av at de ligner mer eller mindre på virkelige personer, men når vi leser eller ser et stykke, glemmer vi ofte dette, og lar oss fascinere av den dramatiske personligheten i seg selv, heller enn måten den er konstruert på. I både litteraturvitenskapelige og skuespillertekniske analysesituasjoner, er det enighet om at det er nødvendig å distansere seg

fra det initiale inntrykket, gå dypere inn i teksten og se den dramatiske personen som et objekt for inngående analyse. Men det ser ut til å være forskjeller i forståelsen av hva som utgjør selve forskningsobjektet.

I litteraturvitenskapelig forstand er det, som vi har sett, først og fremst den skriftlige teksten slik den foreligger i trykket versjon som er objektet for analysen. Helland og Wærp presiserer at hovedvekten i en litterær analyse legges på nettopp den dramatiske persons status som språklig-tekstlig konstruksjon, eller som meningsgivende størrelse i teksten. Arbeidet går dermed ut på å finne ut av hvordan den dramatiske persons særtrekk gradvis kommer til syne gjennom ulike karakteriseringsteknikker. Den dramatiske personen defineres dermed som summen av det vi kan lese ut fra kildene og deretter tolke oss frem til, men det menneskelige aspektet er allikevel til stede. Hvordan den dramatiske personen kommer til uttrykk i teksten er et viktig spørsmål også i scenisk tolkning, og den skriftlige teksten er som regel utgangspunktet for skuespillerens arbeid. Men hovedvekten i den sceniske analysen ligger, ifølge Brandell (1971: 103), først og fremst på noe helt annet enn karakteren som språklig konstruksjon; den ligger i stedet på fremstillingen av det menneskelige i den dramatiske personen. Mens litteraturviteren analyserer teksten i seg selv som litteratur og søker å forstå rollen som språklig konstruksjon, analyserer skuespilleren teksten som grunnlag for scenisk fortolkning og søker å ytterligere fjerne rollen fra statusen som språklig konstruksjon ved å forsterke den dramatiske persons menneskelige trekk. Oppsummert er den litterære dramatiske personen dermed en språklig konstruksjon som fremstiller et imaginært menneske, mens den sceniske dramatiske personen er et virkelig menneske som fremstiller en språklig konstruksjon, og mens litteraturvitenskapelig analyse vektlegger den språklige konstruksjonen, vektlegger den skuespillertekniske det menneskelige aspektet.

Evans (2008: 163-65) skiller mellom to prinsipielt ulike måter å se karakterer på; en tradisjonell, essensialistisk forståelsesmodell og en moderne relasjonell forståelsesmodell. Den tradisjonelle metoden tilstreber å forstå karakteren med en innvendig essens og arbeider ofte ut fra ytre kjennetegn som de utførte handlingene senere bekrefter. Den mer moderne metoden forsøker å forstå karakterene ut fra forholdene hun inngår i. Den essensialistiske måten å se karakterene på var ganske enestående fra midten av 1800-tallet, og det var tydelig at karakterene ble tolket og vurdert enkeltstående. I løpet av det 1900-tallet endret teaterets praksis seg i retning av en gradvis mer relasjonell forståelsesmåte. I dag foregår skuespillerens arbeid med rollen for det meste i prøvetiden sammen med instruktøren og de andre karakterene. Prøvetiden er som regel på minst åtte uker, og mye av tiden brukes til å kartlegge

og utforske relasjonene mellom karakterene og deres påvirkning på hverandre, uten å bestemme den enkelte karakterens essens i et vakuum.

Dette betegner to absolutte standpunkter som sjelden rendyrkes, hverken i litterære eller sceniske tolkninger. Allikevel kan det på bakgrunn av analysemetodene se ut til at en litteraturvitenskapelig rolletolkning ligger nærmere opp mot en tradisjonell og essensialistisk forståelsesmodell. Som vist i den litteraturvitenskapelige analysen blir Julie til dels analysert med hensyn til relasjoner til de andre rollene, men i stor grad vil hun tolkes enkeltstående som et klart hovedfokus for analysen. Blant annet nevnes ikke implisitt karakterisering av andre, nemlig hvordan de andre dramatiske personene implisitt forholder seg til hverandre, som en kilde til informasjon i litterær analyse. Stanislavskij regner derimot kontakten med de andre rollene som en av de grunnleggende elementene ved tolkningsarbeidet. I en scenisk tolkning vil Julie stadig måtte revurderes mot de andre skuespillernes tolkning av sine roller og fremstilles i stor grad på bakgrunn av disse forholdene. Skuespilleren Karen-Lise Mynster nevner i et intervju med Kobbernagel (2009: 75) at dersom man for eksempel spiller en svært usympatisk karakter med en beundrer, må man finne og fremstille noe sympatisk eller sjarmerende i karakteren som gir beundreren grunn til å forelske seg i henne. En metode som av og til brukes for å oppnå denne forståelsen, er å la skuespillerne spille hverandres roller i prøvetiden. En scenisk tolkning ligger derimot nærmere opp mot en relasjonell forståelsesmodell på bakgrunn av det kontinuerlige kollektive arbeidet mellom skuespillerne i en prøveprosess.

4.2.2 Perspektivenes overordnede mål og angrepsvinkel

Ifølge Trolie (1991: 84) er et av hovedpunktene i forståelsen av kulturelle ytringer at en mening dannes. Det betyr at meningen med et verk ikke er noe som er forhåndsbestemt og tilstede og bare kan hentes frem som av en sekk, men at det er noe som må jobbes frem. For å jobbe frem meninger ser det ut til at det i begge perspektivene er enighet om at det først og fremst trengs et overordnet mål; Hva ønsker man egentlig å finne ut eller si med tolkningen? Det ser også ut til å være et fellestrekk at begge perspektivene går inn i analysen med en forutbestemt angrepsvinkel. Det ligger forhåndsbestemte lesemåter til grunnlag for begge tolkningene. Valget av lesemåte er, ifølge Svein Gladsø og Lise Hovik (2007: 200), valget av hvilke briller vi nå skal lese teksten med. Motivet skal kobles til handlingene, og vi finner ut av hvorfor personene i stykket handler som de gjør. Lesemåten må ha rot i teksten og fungerer som utgangspunkt for tolkningen. Gjennom dette arbeidet vises valgene som er tatt for stykket, og konsekvensene av disse valgene for tolkningen.

Andersen et al. (2012: 17) mener at litteraturvitenskapelig analyse er basert på menneskers samtale etter at de har lest en tekst. I faglig sammenheng er det spesifikke krav til begreper og analysemetoder, og behov for presisjon og relevans. Det dreier seg allikevel fortsatt om en samtale om litteratur; hva man syns om den, hvorfor, hva den betyr osv. En litterær analyse skal, som vi har sett, starte med en klar problemstilling. Videre skal analysen inneholde delanalyser som knyttes direkte til problemstillingen og danner et overordnet argumenterende forløp frem mot et konkluderende mål. Litteraturviteren bestemmer seg på forhånd for angrepsvinkelen; om lesemåten er objektiverende, sympatisk eller symptomal, men ender i dag som regel opp med en eklektisk lesemåte som tar flere perspektiver med i betraktningen. I forbindelse med valget av lesemåte skapes det gjerne en hypotese for det forventede resultatet. I den litterære analysen må deretter teksten gjennomgås med disse brillene på for å eksemplifisere tolkningen ved hjelp av tekstutdrag. I denne begrunnelsen må det også gjøres rede for elementer som eventuelt motsier den tidligere tolkningen. Dersom disse elementene er i flertall, vil hypotesen måtte revurderes. Tolkningen må dermed strengt begrunnes i den eksisterende teksten for at den skal være gyldig. Et overordnet mål for litterær analyse er som regel å finne ut hva teksten handler om og hva den betyr, og analyseverktøy med litterært fokus gir som regel svar i form av tematikk. Analysen av den dramatiske personen dreier seg som regel om en beskrivelse av rollens plass i handlingen, karaktertrekk og hvilke karakteriseringsteknikker som er brukt i fremstillingen, samt rollens tilknytning tematikken. De dramatiske personene blir dermed i den litterære tolkningen behandlet med hensyn til sin karakter og sin oppgave i dramaets handling og tematikk (Brandell, 1971: 103).

Meningsdanning gjelder, ifølge Trolie (1991: 84), også i arbeidet med dramatiske tekster som skal overføres til en scenisk teaterforestilling. I en Stanislavskij-basert skuespillerteknisk analyse er målet å finne sjelen i rollen og fremstille den fiktive dramatiske personen så nøyaktig som mulig. Fremstillingen består i å finne ut av hva rollen gjør, og hvordan og hvorfor hun gjør det. Metoden for handlende analyse er utviklet med henblikk på dette analytiske arbeidet. Helhetsanalysen er et uttrykk for regissørens tolkning av stykket, hva stykket handler om, hvilke problemer det tar opp og hva man ønsker å si, og dermed den angrepsvinkelen skuespilleren bruker for å tolke teksten videre. Gladsø og Hovik (2007: 198) kaller dette skuespillerens lesemåte. Skuespillerens lesemåte er, i motsetning til hos litteraturviteren, forhåndsbestemt av en autoritet, og må respekteres. Alt som skjer i stykket er der for å belyse forfatterens idé slik regissøren og ensemblet tolker den. Dette kalles dramaets overordnede oppgave og er noe som det arbeides mot gjennom hele stykket. De dramatiske personene i en teatervitenskapelig tolkning blir dermed også behandlet med hensyn til sin

karakter, samt sin oppgave i dramaets handling og tematikk. Men i det teatervitenskapelige perspektivet kan de gitte omstendighetene for den dramatiske personen, i motsetning i en litteraturvitenskapelig analyse, forandres totalt. De dramatiske personene kan flyttes i tid og sted. Det er i denne fasen mulig å for eksempel stryke tekst og slå sammen roller eller scener, alt etter hva lesemåten krever. Det vil også være nødvendig å ta stilling til andre sceniske elementer som lyd, lys og scenerom. Her kan det være at teksten sier noe om dette i form av sceneanvisninger, og man må i en scenisk tolkning ta stilling til om man vil følge angivelsene. I en skuespillerteknisk analyse, vil elementene som eventuelt jobber i mot lesemåten eller stykkets overordnede oppgave i motsetning til i en litteraturvitenskapelig tolkning kunne endres for å passe inn i helheten. I lesemåten vi brukte for *Fröken Julie* tidligere i oppgaven, vil for eksempel endringene i alder, føre til enkelte problematiske partier, som da Jean som ung så en ung Julie leke i hagen, og må skrives om.

I en litterær tolkning vil dermed den opprinnelige teksten være en fasit for lesemåten's gyldighet, mens det i den sceniske tolkningen er lesemåten som til dels overstyrer den opprinnelige teksten.

4.2.3 Forholdet til originalmanuskriptet, forfatteren, fortid og nåtid

I litteraturteorien skilles det, som nevnt, mellom to forståelsesformer; en autonom betraktningsmåte med en tekstintern tilnærming som anser teksten som et helhetlig og frittstående objekt, og en heteronom betraktningsmåte med tekstekstern tilnærming som ser aspekter utenfor teksten som integrerte deler av verket. I begge vitenskapene er det åpent for at det finnes flere gyldige tolkninger av en tekst, men en litterær tolkning har strengere krav til tekstlig og historisk forankring enn en scenisk, som tillater større rom for tilpasning. Allikevel ser det ut til at de fleste tolkninger, både litterære og sceniske, i hvert fall forsøker å lese det som står i teksten på en måte som yter den rettferdighet, og som til en viss grad stemmer overens med realiseringen av tekstens eget prosjekt. Ingen av perspektivene kan dermed sies å rendyrke noen av disse forståelsesformene. De inntar begge en eklektisk holdning. Allikevel er det tydelig at perspektivene vektlegger ulike sider ved forståelsesformene.

Andersen, et.al (2012: 14) påpeker at en litteraturvitenskapelig tolkning i faglig sammenheng ikke kan tillegge en tekst betydning etter eget forgodtbefinnende. I litteraturvitenskapen skiller man, som vi har sett, mellom tre ulike lesemåter, men presiserer at et eklektisk standpunkt er det mest vanlige i dag. Malochevskaja (2002: 88) redegjør for 1900-tallets ytterpunkter i forholdet mellom tekst og scenisk tolkning som på den ene side var teaterkunstens underkastelse under litteraturen, og på den andre var regissørens opprør mot forfatteren og teksten. Hun viser til at Metoden for handlende analyse tillater en forening av

sterk regi og samtidig ivaretagelse av forfatterens intensjon. Tønnesen (2009: 39) støtter dette utgangspunktet, og foreslår å analysere et drama med tre kilder til fortolkning:

Det første er forfatterens univers. Jeg må prøve å se verden med forfatterens øyne [...] Ofte opplever jeg forfatterens øvrige verk som en viktigere inngang til denne verdenen, enn biografier og litteratur om forfatteren. Samtidig må jeg svært sensitivt være meg selv. Jeg må kjenne etter hva som rører meg i dette materialet, og kjenne etter hva jeg selv trenger å si med det. Og ikke minst må jeg være hypersensitiv for min egen samtid. Hva i dette stykket handler om vår verden her og nå? [...]

En scenisk tolkning har dermed generelt en utvidet holdning til verket som et objekt fritatt fra sin historiske kontekst og åpent for nye fortolkninger. Den ser i større grad bort fra forfatterens privatliv og den samtidige konteksten stykket ble skrevet i, men fokuserer til gjengjeld sterkt på tiden stykket tolkes i og den private konteksten. Gladsø og Hovik (2007: 199) påpeker at noe grunnleggende kunnskap om forfatteren og samtiden Julie er skrevet i, allikevel regnes som helt nødvendig for skuespillerens forståelse av Julie som dramatisk karakter. En litterær tolkning respekterer i større grad dramatikerens opprinnelige tekst, og tilknytningen til hans privatliv og samtid, men skal være strengt objektiv og legger generelt heller ikke større vekt på hvordan stykket passer inn i nåtiden, annet enn at det gjerne nevnes. En litterær analyse av teksten skjer dermed, ifølge Gladsø og Hovik, til en viss grad for å finne en historisk og dramaturgisk korrekt fasit, mens en scenisk tolkning skjer for å åpne teksten og rollen, for å lete etter flere mulig fremstillinger og for å billedlegge stykket på nye måter.

Men felles for dem begge er at det er viktig å orientere seg i den dramatiske personens kontekst, enten de kommer fra forfatteren eller er endret av regissøren. Spørsmål som for eksempel hvor rollen befinner seg, når, hvilke levevilkår hun eksisterer under etc. skal i begge tilfeller besvares, og er en effektiv strategi for å avdekke den dramatiske personens omstendigheter i full overensstemmelse med originalteksten eller regissørens tolkningsvalg. Til tross for at dette regnes som en viktig forutsetning i litteraturanalysen, ser det ikke ut til å være utviklet et spesifikt analyseredskap for å avdekke konteksten. Kanskje kan Stanislavskijs begrep "foreslåtte omstendigheter" og inndelingen i omstendighetssirkler også brukes aktivt i en litteraturvitenskapelig metode som en effektiv inngang til å finne den dramatiske personens kontekst ut fra originalteksten.

4.2.4 Subjektivitet

En av de vesentlige forskjellene mellom perspektivene er innstillingen til fortolkerens subjektive forståelse og holdning i tolkningen. Stanislavskijs metode bygger på at fokuset i karakterskapingen skulle være på det ytre og indre livet både hos rollen og hos skuespilleren. Skuespilleren skal i arbeidet med rollen ta utgangspunkt i seg selv gjennom det magiske "hvis",

samt muskelminnet og det emosjonelle minnet. Andersen og Ullström (2012: 98) påpeker at en viktig del av karaktertegningen i en konkret dramaforestilling er casting-prosessen. En rolleinnhavers utseende og individuelle fremtoning vil helt klart være med på å gi rollefiguren bestemte trekk. Skuespilleren legger vanligvis mye arbeid i å tillegge rollen bevisste ytre og indre valg som er tatt i prøvetiden. Men i tillegg til valgte trekk som for eksempel ganglag, kroppsholdning, sosiolekt, holdning og så videre, bringer hver skuespiller elementer av sin egen personlighet inn i rollen. Ifølge Evans (2008: 154) er det sjelden at vi ikke ser omrisset av skuespilleren bakom rollepresentasjonen. Enkelte av skuespillerens personlighetstrekk smitter dermed over på rollen. Det kan også skuespillernes tidligere roller eller status i rampelyset gjøre. Et eksempel på dette er Dramatens oppsetning av nettopp *Fröken Julie* med Persbrandt og Bonnevie i hovedrollene som på samme tid gikk gjennom et opprivende brudd som det ble skrevet om i alle aviser og magasiner. Det turbulente forholdet mellom dem er blitt tilskrevet noe av æren for at publikum strømmet til forestillingen. Vi har også sett at skuespilleren forventes å være partisk med rollen og alltid tolke den med forståelse og sympati.

En litterær analyse er derimot ment å være strengt objektiv. Men i forskningsoversikten så vi at Enquist (2012: 394) tok opp et liknende aspekt i forbindelse med tolkning av både litteratur og teater, nemlig den private underteksten. Omstendigheter i våre private liv og vår personlighet vil ubevisst påvirke vår tolkning. Helland og Wærp (2008: 104) presiserer også at det, tross alt, ikke er så enkelt som at dramatikerer koder personene i et stykke, mens leseren avkoder dem. De dramatiske personene er tekstlige, semantisk ladete størrelser som er løsrevet fra forfatteren, og dermed åpne for vår fortolkning. Alt som antydes av dramatikerer i teksten kommer gjennom leserens fantasi opp på en imaginær scene, hvor det konkretiseres både visuelt og auditivt. Med andre ord vil omstendigheter i vårt private liv, trekk ved vår individuelle personlighet og vår fantasi til en viss grad påvirke tolkningen av den dramatiske karakteren også i en litteraturvitenskapelig analyse. Faren er, ifølge Helland og Wærp (2008: 112), at vi lett kan fristes til å for eksempel tilskrive dem fulle psykologiske egenskaper som teksten ikke gir dekning for. Dette stiller, ifølge Bergström (1988: 102), alle som arbeider med dramaanalyse overfor et stort problem: nemlig at det er vanskelig å vite hva som faktisk står i teksten og hva leseren selv har tolket inn i det.

Det finnes dermed i begge perspektivene alltid et element av subjektivitet, enten dette er ønskelig og bevisst utnyttet som i teatervitenskapen, eller relativt ubevisst og uønsket som i litteraturvitenskapen. For eksempel kom jeg, da jeg analyserte Julies overordnede oppgave i den teatervitenskapelige analysen, nokså fort frem til at hennes overordnede mål var at hun ville bli elsket. At Julie var et uønsket barn med en kjærlighetsløs oppvekst, er selvfølgelig

nevnt både i forordet, stykket og i en rekke tolkninger, men behovet for kjærlighet ser ikke ut til å finnes som hovedtolkning av Julies motiv for noen av de litteraturvitenskapelige analysene jeg har lest. Da jeg leste stykket som en 15 år gammel Julie, var dette derimot åpenbart for meg. Tolkningen kan muligens ha oppstått fordi de ytre omstendighetene for Julie ble endret, og jeg på et tidspunkt har hørt om lignende situasjoner der dette har vært underliggende. Eventuelt er det noe i min personlighet eller historie som handler om et behov for å bli elsket, og at jeg på grunn av dette overfører behovet for kjærlighet til Julie.

Subjektiviteten kan kanskje nettopp være en årsak til at stykket om adelsfrøkenen overlever tiden: På grunn av sitt mangfold i tematikk og aspekter, vil det være stort spillerom for lesere og tilskuere til å lese eller se Julies skjebne i sitt eget privatliv eller i samfunnet rundt dem. Det kunne derfor kanskje være et interessant perspektiv i en litteraturvitenskapelig analyse å bevisst utnytte subjektiviteten i tolkningsarbeidet ved bruk av det magiske "hvis", eller gjøre forsøk med å endre omstendighetene i stykket under tolkningsarbeidet for å se om dette trigger andre tolkninger. Eventuelt kunne man også i ettertid utforske ubevisst påvirkning fra den personlige underteksten. En motsatt, svært objektiv holdning, kunne også være utfordrende å forsøke i arbeidet med scenisk fortolkning for å finne ut av hva dette vil gjøre med sluttresultatet. Det ser ut til å være stor enighet på feltet om at en slik tolkning vil være flat og uorganisk. Det kunne allikevel være interessant å spille stykket så tett som mulig opp til originalteksten for å finne ut om stykket også da vil regnes som aktuelt i nåtid, eller om det i en slik sammenheng kun vil bli et teaterhistorisk klenodium.

4.2.5 Tolkningens varighet og endelige form

Helland og Wærp (2008: 13-15) nevner tolkningenes varighet som en vesensforskjell. Selve dramateksten er konkret og kan leses flere ganger, og på nye måter, med nye fokus og forståelsesmåter i begge perspektivene, men tolkningsarbeidet er ulikt i omfang, og det endelige tolkningsresultatet er svært ulikt i form.

Det litteraturvitenskapelige tolkningsresultatet er i sin endelig form som regel en komplett og uforanderlig tekst. Teksten foreligger som et ferdig og fastlagt objekt, og den som leser litteraturviterens tolkning kan bla frem og tilbake mellom denne og originalteksten for å unngå uklarheter, feilkilder og usikkerheter. Fortolkerens jobb er på dette tidspunktet avsluttet, og tolkningen må være tydelig og velbegrunnet, ettersom den skal kunne stå for seg selv og leses uten videre forklaring. I en litterær tolkning vil fortolkeren kun legge vekt på de aspektene som har betydning for problemstillingen, mens man i en scenisk tolkning ikke kan utelate noe. Hvert eneste aspekt ved teksten må gjennom en grundig analyse, hver eneste replikk må granskes og hver eneste handling må identifiseres og motiveres. Skuespillerens tolkning er en

fysisk, foranderlig form, og tolkningen som gjøres i prøvetiden kan ikke bare reproduseres, men må skapes på nytt kveld etter kveld. Den konkrete rolletolkningen er enestående og ikke-repeterbar og tilskueren er prisgitt den ene kveldens realisering (Helland og Wærp, 2008: 14). Den neste kvelden kan tolkningen være annerledes; skuespilleren kan ha en dårlig dag, tolkningen kan bli mekanisk i løpet av en lang spilleperiode, eller hun kan gjøre praktiske feil, for eksempel som å knuse et glass, som må integreres i tolkningen. På en annen side kan skuespilleren også føle at hun etter premieren virkelig får spilt seg inn i rollen, noe som gjør gjenskapingen lettere tilgjengelig. Sæter (Reistad, red, 1991: 178) presiserer også at dersom prøvetiden er godt utnyttet, så vil forestillingen gå mer av seg selv, og det er lettere å takle uventede situasjoner i rollen.

I dette henseendet må den sceniske tolkningen av en dramatisk person sies å ofte være en mer omfattende prosess enn den litterære, både i tidsutstrekning og omfang, og ikke minst mer personlig. Men når forestillingen er ferdig spilt, er fortolkningen som Enquist (2012: 427-8) beskriver det, borte, og medfører som regel en sorgprosess. Tekster er derimot evige:

Texter är kvar, kan kontrolleras. Icke dokumenterade teaterföreställningar har bara minnets mätbarhet; ingen kronometer kan längre gradera upplevelsens storhet. Egentligen är det ganska fint. Man bestämmer själv hur det var. [...] Dels förfärligt. [...] Det är väl det som är teater: den oerhörda upprördheten när teaterns nattfjäril dansar i ljusstrålen, och sedan insikten att detta bara sker just nu. Att vi skrev i vatten, att vi en sekund förstod vad vi skrev och samtidigt den häftiga sorgen när vattnets rörelser upphör och ytan är blank och allting är borta.

4.2.6 Tolkningsressurser

Teaterstykket har dermed kort tid på å fortelle mye og det er ingen mulighet for publikum til å gå tilbake i tolkningen dersom noe er uklart. Trolie (1991: 89) mener at skuespilleren derfor må appellere til noe mer enn bare intellektet for å gjøre tolkningen tydelig. Teksten er evig, men må i sin endelige form kunne stå på egne ben, uten fortolkeren til å forklare og forsvare seg. Dermed kan vi anta at det også er ulike grunnleggende kunnskaper og egenskaper som vektlegges som viktige hos fortolkeren.

Før dramatikerens konsept eller regissørens tolkning av den får liv, må skuespilleren, ifølge Benedetti (1976: 1-2), oversette dem til meningsfulle uttrykk som kan kommuniseres til et publikum. Før denne oversettelsen har skjedd, eksisterer stykket bare på et intellektuelt og litterært nivå. Skuespillerens oppgave er å føre stykket videre til liv og til en sanselig og menneskelig opplevelse. Dette har sammenheng med at teateret har relativt kort tid til disposisjon for å formidle mening med et avsluttet forløp i tid og rom til publikum. Allikevel kan gode sceniske tolkninger virke oppklarende. Skuespiller Frank Kjosås forteller i en promoteringsfilm for Kulturkampen om en opplevelse av Tsjekhovs *Måken* på Det Norske

Teateret. Kjosås hadde tidligere lest og analysert stykket i skolesammenheng, men ikke egentlig skjönt hva det handlet om. Da han så den sceniske tolkningen, ble stykket plutselig levende og fikk mening (Promoteringsfilm for Kulturkampen 2013, YouTube). Trolie (1991: 89) forklarer dette med at det for å formidle mening ikke alltid er tilstrekkelig å tale til intellektet, følelsene må med. Man kan derfor gjerne si at følelsene kommer effektivt til syne gjennom skuespillerne og hvordan de formidler underteksten i en forestilling. Skuespilleren må, ifølge Bergström (1988: 94), bruke alle sine ressurser i rolletolkningsarbeidet. Intellektet skal analysere menneskers bevisste og ubevisste motiver og handlinger. Det egne følelses- og viljelivet, samt det emosjonelle minnet, skal engasjeres for å skape rollens indre liv.

Muskelminnet skal engasjeres for å skape de fysiske handlingene, og fantasien og evnen til innbilning skal engasjeres for å gi tolkningen en kunstnerisk utforming. Skuespilleren må derfor, ifølge Benedetti (1976: 1-2), ha utviklet og trent uttrykksfullhet via stemme og kropp, ha gode tekstanalytiske ferdigheter, samt en instinktiv evne til fantasi, innlevelse og rollespill.

En litteraturteoretiker skal derimot ofte tolke seg frem til noe som ligner en slags definisjon. Tolkningen forutsetter at fortolkeren evner å se sammenhenger og mønstre i teksten, og knytte disse opp mot helheten. Tolkningen skal først og fremst ta utgangspunkt i den dramatiske teksten, men andre kilder kan eventuelt også hentes inn for å belyse problemstillingen. Objektivitet, kunnskap innenfor litterær teori og begreper, evne til logisk og oversiktlig argumentasjon, samt til intellektuell refleksjon vil dermed være det viktigste for den litterære fortolkeren. Andersen et al. (2012: 23) påpeker at en god litterær analytiker ikke bare skal ha gode analytiske evner og tolkningsmessige innsikter, men må også skrive svært godt.

Brandell (1971: 96-97) mener at det i denne sammenhengen er logisk å formode at den informative funksjonen i dramaet oppfylles av selve teksten, mens at den suggestive påvirkningen oppfylles av bilde og lyd. I sammenheng med rolletolkningen vil dette representere dialogen versus rene sceniske elementer som arrangementet, kroppsspråket, stemmen, scenografien, rekvisitter, lyd, lys, musikk etc. Men det finnes selvfølgelig ingen regel uten unntak. Teksten kan uten tvil vekke det emosjonelle og sceniske elementer kan være informative. Kombinasjonen av disse elementene oppnår, ifølge Brandell, kanskje et sterkere psykologisk gjensvar enn andre kunstformer. Et hyppig brukt begrep i teatret er, ifølge Gladsø og Hovik (2007: 198), konsept. Utarbeidelsen av konseptet vil si å materialisere tolkningen gjennom blant annet rollebesettelse, valg av stil, teknikk, romløsninger og ønsket forhold til publikum – å se for seg forestillingen som helhet før den er produsert. Et slikt konseptbegrep benyttes ikke i den litteraturvitenskapelige analysen, da tolkningen ikke strekker seg utenfor tekstlige elementer. I teatervitenskapelig analyse verdsettes definitivt kvaliteter som fantasi og

innbilningsevne. Men den doble kommunikasjonssituasjonen har, ifølge Andersen og Ullström (2012: 106), også konsekvenser for den litterære analysen. Når vi leser en roman eller en novelle, står vi overfor en verden vi må forestille oss. Den litteraturvitenskapelige fortolkeren må dermed også benytte sin fantasi og innbilningsevne til å se for seg den dramatiske personen og omgivelsene for å kunne forstå den.

Et skuespillerteknisk verktøy som muligens kunne tilføre noe til den litterære analysen også i denne sammenhengen er Stanislavskijs magiske "hvis". I en litterær sammenheng ville det i så tilfelle være en viktig forutsetning at verktøyet ikke ble benyttet for å overføre fortolkerens vurderinger til den dramatiske personen, men det kunne være effektivt og interessant for å sette i gang tankeprosesser rundt forståelsen av rollen, og forhåpentligvis åpne for flere mulige perspektiver. Dette er definitivt et spennende eksperiment i undervisningssammenheng. Jeg prøvde for eksempel under praksisutplassering ved en videregående skole ut noe som i teatersammenheng kalles en "hot-seat-øvelse". Jeg gjorde dette på bakgrunn av et undervisningsopplegg vi prøvde ut ved et seminar i engelsk fagdidaktikk, og trakk det enda lenger mot en teatervitenskapelig retning. Her ble elevene delt inn i grupper og alle gruppene fikk utdelt samme dramatiske tekst. De skulle først lese teksten og fikk deretter en rekke enkle forståelsesoppgaver som de skulle løse. Så fikk de ulike gruppene ansvaret for hver sin scene, og skulle fordele rollene innad i gruppen. Deretter leste hver gruppe sin dramatisering høyt for de andre i klassen. Scenene ble lest i riktig rekkefølge, slik at vi til slutt hadde lest hele stykket sammenhengende. Til slutt valgte jeg ut en elev fra hver gruppe slik at alle karakterene var representert, og satte dem foran klassen i en såkalt "hot-seat-situasjon". Her måtte de uten særlig betenkningstid besvare spørsmål som rollen de representerte i jeg-person. Jeg stilte som leder en rekke innledende spørsmål for å demonstrere, og åpnet deretter opp for at resten av klassen kunne stille spørsmål til rollene. Dette er et opplegg som brukes som rolletolkningsøvelse i teaterundervisning eller som forberedelse til forestilling. I undervisningssituasjonen førte det at elevene fikk rollefiguren som et menneske i en fysisk form foran seg til mer kreative og interessante spørsmål og problemstillinger i forbindelse med de dramatiske personene. Mange av elevene som satt i "hot-seat" fikk plutselig en helt annen evne til å sette seg inn i og forstå rollefigurens situasjon når de måtte "ta på seg" rollefiguren og snakke i jeg-form.

En annen forskjell er at en skuespillerteknisk tolkning er, som Malochevskaja (2002: 54) presiserer, todelt ved at det foregår undersøkelser med forstanden og undersøkelser med kroppen. Skuespiller Toralv Maurstad (Reistad red, 1991: 17) uttrykker det slik: "Skuespillere bærer på sitt eget instrument, sitt eget hus", og må dermed hente all energi og kraft i seg selv.

Skuespilleren er sitt eget instrument rent fysisk. Det er derfor viktig å trene, passe og pleie kroppen og stemmen, som man ville tatt vare på et instrument. Fysiske undersøkelser benyttes ikke i litteraturvitenskapelig sammenheng. Men også her ser vi blant annet at det i dramatikkundervisningen i grunnskolen og videregående ofte benyttes fysiske fremstillinger av teksten, i form av dramatiseringer og høytlesning, for å øke elevenes interesse og forståelse.

I den skuespillertekniske tolkningen vil dermed tekstanalyse og tekstanalytiske egenskaper kun være en del av det totale tolkningsaspektet, mens det hos litteraturviteren er hele. Dette kan til dels sammenfattes som at den litterære tekstanalysen gjøres ved hjelp av intellektet, mens den sceniske gestaltningen vokser frem ved hjelp av både skuespillerens intellektuelle, emosjonelle og fysiske selv. Den intellektuelle analysen vil, og bør, i stor grad være en del av skuespillerens arbeid for å kunne gi en sann og troverdig rolletolkning. Kanskje kunne flere skuespillere fått mye ut av å ta litteraturvitenskapelige dramaforarbeid for å øke sine objektive, analytiske evner og teoretisk kunnskap til sjangeren. På samme måte kan det se ut til at egenskaper som forestillingsevne, fantasi og innlevelse kan føre til rikere litteraturvitenskapelige tolkninger av dramatiske personer. For eksempel kan fysiske fremstillinger i undervisningssammenheng gi en annen forståelse enn teoretisk tekstanalyse. En viss overlapping av perspektivene kan dermed fungere godt i denne sammenheng.

4.3 Tekstinterne kilder

Ifølge Benedetti (1976: 125) er språket litteraturens materiale. For å forstå en dramatisk tekst, må man derfor studere språket, ordene, som er stykkets byggeklosser. De tekstinterne kildene omfatter alle tilgjengelige komponenter i selve dramateksten. Noen av meningene er eksplisitt uttrykt og dermed lett tilgjengelig. De fleste er derimot implisitt til stede og krever omfattende fortolkning. Tønnesen (2009: 42) hevder at for å gjøre en god analyse må fortolkeren tilegne seg en dyp, interessert forståelse av karakteren at analysen ikke sier det samme som replikkene. Man må gjette og dikte særlig det som ligger foran, bak og under teksten, og som ikke står der: "[...] det som føder ordene, det som nødvendiggjør teksten [...]". Analysen skal med andre ord være et medforfatterarbeid. Jeg vil i denne delen sammenligne metodene innenfor arbeidet med gjennomlesingen og fabelbegrepet, sideteksten, samt formmessige, eksplisitte og implisitte karakteriseringskilder i hovedteksten. Jeg vil til slutt sammenligne perspektivenes forhold til komposisjon, bildespråk og karakteren i det store bildet.

4.3.1 Gjennomlesning og fabelbegrepet

I Stanislavskijs skuespillerteknikk vektlegges det første møtet med teksten som en viktig inngang til tolkningen, og det er forventet at skuespilleren skal gå grundig inn i teksten for å

åpne for mulighetene som ligger der. I tillegg brukes fabelbegrepet aktivt for at skuespilleren skal lære å kjenne stykkets handling og sin egen forståelse av den, og det skapes både stykkefabel, scenefabel og rollefabel. Helland og Wærp (2008: 57-62) vektlegger også grundig lesning, og benytter seg i likhet med Stanislavskij av fabelbegrepet som en betegnelse på «sammenføyningen av begivenhetene i et handlingsforløp», men påpeker at det i dag er større fokus på det mer moderne plotbegrepet. Allikevel går disse begrepene til dels over i hverandre, da plotbegrepet brukes på fortellingens komposisjon. Fabel- og plotbegrepet går dermed til dels over i hverandre på tvers av vitenskapene, og regnes som viktig i begge sammenhenger for forståelsen av stykket. Forskjellen ligger i teatervitenskapens videreutvikling av fabelbruken som analytisk redskap. I litteraturvitenskapen brukes fabel-/plotbegrepet på linje med stykkefabelen for å få tak i det overordnede handlingsforløpet. Til dels brukes også scenefabelen i analyse, dersom det gagnar analysen å gå dypere inn i enkelte scener. Rollefabelen brukes derimot kun i teatervitenskapen. Her regnes den som nødvendig for å kartlegge rollens subjektive situasjonsforståelse, noe som igjen legger grunnlaget for arbeidet med underteksten. Hva rollefiguren vet og ikke vet til en hver anledning i stykket, vil påvirke tankene, vurderingene og beslutningene hun tar. Bruken av rollefabel som analytisk verktøy vil kanskje ikke være like nyttig i alle litterære analyser, men kan være en god hjelp i arbeidet med å forstå den dramatiske personen.

4.3.2 Sideteksten

En av de store forskjellene mellom analyseperspektivene er vitenskapenes forhold til sideteksten. Helland og Wærp (2008: 85) presiserer at det fra et litteraturvitenskapelig syn er viktig å understreke at dramatekstens to tekstlige lag, hoved- og sideteksten, er likestilte og likeverdige deler av teksten, og at begge kan ha helt avgjørende betydning for vår forståelse av den. Fra et skuespillerteknisk standpunkt har man ofte et mer ambivalent forhold til sideteksten, og hverken scene- og regianvisninger, tittel eller dramatis personae nevnes som spesielt viktige kilder til informasjon; heller som alternative.

Evans (2008: 146) begrunner dette med at forfatterens direkte kommentarer i scene- og regianvisninger er noe kun lesere har direkte tilgang til. Skuespilleren har også tilgang til denne informasjonskilden i sitt tolkningsarbeid, men selv om hun velger å utføre anvisningene fra forfatteren til punkt og prikke i sin tolkning, forsvinner allikevel forfatterens autoritære beskrivelse i transformasjonen fra språklig konstruksjon til fysisk form: Når Strindberg skriver i sideteksten «FRÖKEN in resklädd [...]» (SV 27: 175), så vil vi fra et litterært analyseperspektiv ta for gitt at Julie er kledd i noe som er passende for en reise. I en sceniske tolkning av scenen, vil det være opp til hver enkelt tilskuer å bedømme om klærne Julie er

ikledd tilsier at hun er klar for reise. Dette er opp til en kostymedesigner å formidle. Dersom vi som publikum er i tvil om dette, kan det for eksempel tolkes som et tegn på at Julie har ombestemt seg med hensyn til reisen eller at hun allerede selv vet at hun ikke kommer til å dra. Beskrivelser av hva hun gjør rent fysisk og med hvilken valør hun uttaler replikkene, er opp til skuespilleren å formidle ved hjelp av kropp, ansiktsuttrykk og tonefall. Det samme gjelder informasjonen i *dramatis personae*, som for eksempel de dramatiske personenes alder. Ikke minst er stedet de befinner seg opp til scenografens sluttresultat å formidle. Scene- og regianvisningene, som i litteraturvitenskapen er en autoritær kilde til informasjon, blir i forbindelse med teaterarbeidernes tolkninger til en fysisk form som oppfattes av tilskueren basert på dennes private og subjektive meninger.

Av dette konkluderer Evans (2008: 146) med at forfatterens kommentarer har sin absolutte virkning i den trykte teksten, men at kilden til en viss grad forsvinner i den skuespillertekniske transformasjonen. Denne kunnskapen har ført til at man i dag til dels ser på kommentarer av denne typen som overflødige innslag som strider mot den dramatiske formen. Dersom noe er dramatisert i spillescenen, regnes forfatterkommentaren som overflødig, og dersom det ikke er dramatisert, vil det ikke nytte å skrive det i en kommentar. Evans trekker her frem moderne, minimalistiske dramatikere som Jon Fosse, som sjelden beskriver hva en karakter har på seg, og aldri hvordan karakterene har det. Han overlater dermed mer til fortolkerne, både skuespilleren og litteraturviteren, enn for eksempel Strindberg gjør.

Et interessant spørsmål i dette henseendet er om en litteraturvitenskapelig analyse av *Fröken Julie* ville ha sett annerledes ut dersom fortolkeren overhodet ikke hadde tilgang til hverken forordet eller sideteksten. Dette fordrer nødvendigvis et møte mellom teksten og en leser som hverken har hørt om eller lest stykket tidligere. På en annen side er det i teatervitenskapen muligens litt for liten bevissthet rundt at dramatikeren faktisk har visualisert fremstillingen mens han skrev, og lagt inn anvisninger for å hjelpe fortolkeren til å forstå dialogen på en måte som bygger opp under hovedidéen. Det kan dermed tross alt være fornuftig for skuespilleren å innta et standpunkt som ligger litt nærmere litteraturvitenskapens ved å ta anvisningene med i betraktningen, og heller gjøre bevisste valg om å overse dem for å oppnå en annen effekt eller mening.

4.3.3 Hovedteksten

Det er, til tross for en ulik innstilling til sideteksten, en tydelig enighet mellom perspektivene om at hovedteksten er den dominerende kilden til informasjon om karakteren, og replikker den dominerende formen. Evans (2008: 149) beskriver hovedteksten som handlingene som karakterene selv foretar seg i handlingsgangen, og mener at man langt på vei kan si at

karakteren er sine handlinger. Handling regnes i begge vitenskapene som en altoverskyggende kilde i tolkningen av en karakter, og er i begge vitenskapene et samlebegrep for ordhandling og fysiske handlinger. I skuespillerteknikken tillegges også tankehandlinger som en del av handlingsbegrepet. Kanskje nettopp på grunn av denne forskjellen regnes *Fröken Julie* i et litteraturvitenskapelig henseende som et handlingsfattig drama. Stykket regnes i stedet som tilstandsorientert dramatikk, som setter fokus på utfoldelsen av en *tilstand* hos subjektet, snarere enn den spesifikke handlingen (Helland og Wærp (2008: 53-57). I en skuespillerteknisk tolkning regnes derimot stykket som svært handlingsrikt, ettersom det er store skifter i tankehandling og motiver. Men den dramatiske personens tanker er noe det også i litteraturvitenskapen skal trekkes slutninger om, til tross for at det ikke regnes med under handlingsbegrepet, og er dermed en viktig del av rolletolkningen gjennom hovedteksten. Dramatikeren presenterer karakterens ordhandling, mens fysiske handlinger og tankehandling er noe vi i begge vitenskapene må tolke oss frem til. Brandell (1971: 107) påpeker også at det mest litterære innslaget i en dramatekst definitivt er hovedteksten. Her kan det derfor være god bruk for litteraturvitenskapelige analysemetoder også i en teatervitenskapelig tilnærming, og det ser generelt ut til at teatervitenskapen har beholdt noe av sitt litterære arvegods på dette området. Men Stanislavskij legger, som vi har sett, også stor vekt på den tekstlige analysen i arbeidet med rolletolkning. Dermed er det mulig at teatervitenskapen kan bidra med et par nye måter å tolke dialogen på.

Dialogens utforming

Elementer i dialogens utforming, som for eksempel språk, stillag, dialekt, sosiolekt, ordvalg, formuleringer, uttrykte holdninger og emnevalg regnes i litteraturvitenskapen som en viktig del av personkarakteristikken. Dette er elementer som også skuespillere jobber med i utformingen av rollen. De individuelle trekkene har stor innflytelse på hvordan vi oppfatter den dramatiske personen både i litterær og scenisk sammenheng. I litterær sammenheng vil analysen av disse elementene være rent teoretiske, som undersøkelser av blant annet grammatikk og setningsoppbygging. I skuespillerens tolkning vil disse elementene ganske raskt måtte overføres til en fysisk form ved hjelp av kroppslige undersøkelser. Hvordan snakker Julie rent fysisk? Det er dermed to nokså ulike innganger for å tolke dialogens utforming. Men i begge tilnærmingene er det viktig å ta handlingens kontekst med i betraktningen.

Et element som regnes som viktig i begge perspektivene er rytme og tempo i dialogen. Teatervitenskapen motiverer ekspressiviteten med at følelser fører til endringer i muskelspenninger som direkte påvirker hvordan vi snakker. Plassering av trykk i setninger og markerte pustemønstre kan også hjelpe til med å gjenskape følelser som den dramatiske

personen er ment å uttrykke. Ikke minst er rytme i både kropp og språk ekspressivt for en rekke trekk, som for eksempel personlighet, alder og sosial bakgrunn. I litteraturvitenskapen legges det stor vekt på bruken av ulike pauseformer i markeringen av tempo og rytme i dialogen.

Pauser kan også virke meningsbærende i handling og for eksempel si noe om hva den dramatiske personen blir opprørt eller glad av. I begge vitenskapene er det enighet i at dette virkemiddelet er sterkt knyttet til de dramatiske personenes emosjonelle uttrykk. Det samme gjelder replikkens kvantitative lengde som også gjerne uttrykker emosjoner og holdninger.

I dette henseende kan man spørre seg om en eventuell høytlesning, slik man ganske raskt vil gjøre i en skuespiller teknisk tilnærming, ikke vil være effektivt også i litteraturvitenskapelig analyse. Dette for å forstå rent fysisk, ved bruk av stemmemuskulaturen, hvordan teksten er bygget opp, og hva slags konsekvenser det får for replikkens betydning. Skuespilleren kan på sin side nyte svært godt av ren litteraturanalytisk kunnskap i form av grammatikk og syntaksoppbygning, som redskaper for å avdekke og forstå replikkens oppbygning og meningen bak dem. I forbindelse med dialogens utforming ser det dermed ut til å være flere verktøy som kunne vært fruktbare i begge perspektivene.

Eksplisitt og implisitt karakterisering

Den eksplisitte karakteriseringen som kilde til informasjon må sies å være benyttet nokså likt i begge perspektivene. Dette er informasjon som ligger lett tilgjengelig i teksten, men det er presisert i begge sammenhenger at hverken eksplisitt selvkarakterisering og eksplisitt karakterisering av andre må tas for gitt som evige, sanne eller riktige. Vi har også sett at implisitt selvkarakterisering regnes som den viktigste kilden til informasjon både i litteraturvitenskapelig og teatervitenskapelig analyse, ettersom de dramatiske personene alltid karakteriseres indirekte gjennom det de sier og gjør.

Litteraturvitenskapen regner tradisjonelt, ifølge Helland og Wærp (2008: 53-57), handling som den sentrale komponenten i drama. Handling er, som vi har sett, også hjertet i Stanislavskijs system. Dramatisk tale omtales, ifølge Helland og Wærp (2008: 163-4), ofte som en form for *talt handling*. Det er et nært forhold mellom tale og handling i dramatikken, ettersom replikkene ofte er ytringer som i stor grad virker direkte inn på den nåtidige handlingen. Dette kan være performativer; et utsagn hvor selve ytringen er identisk med handlingen som verbet indikerer. Men det kan også være utsagn som er løst knyttet til handlingen, samtidig som det finnes handling som ikke formidles gjennom replikkene. Det er den implisitte handlingen som er vår oppgave som fortolkere å finne. Begrepet er som vi har sett, i teatervitenskapen, senere endret til psykofysiske handlinger, og inkluderer både fysiske handlinger, ordhandling og tankehandling, samt forholdet mellom disse. Dermed er den

implisitte karakteriseringen definitivt den viktigste kilden til informasjon i begge tolkningene, og å avdekke implisitte handlinger er det sentrale elementet både for litteraturviteren og skuespilleren i arbeidet med rollen. Dermed er det stor enighet rundt denne kilden til informasjon, men metodene som brukes for å utvinne og benytte informasjonen er forskjellige. Ikke minst brukes informasjonen som utvinnes til svært ulike formål.

Hovedregelen er, ifølge Evans (2008: 156), at karakterer utfører handlinger fordi de ønsker å oppnå noe. Vi har sett at noe av det første skuespilleren må gjør rede for når hun skal innøve en scene er hva karakteren ønsker å oppnå i denne scenen. Dette kalles karakterens motivasjon. Selv om karakterer velger uhensiktsmessige fremgangsmåter, velger de dem likefullt med en hensikt. Men den dramatiske personens motivasjon står som regel ikke i klartekst. Noen ganger uttrykker karakterene ønskene sine gjennom replikker, men langt oftere er det vi som tilskriver personen en motivasjon ut fra handlingen og situasjonen vi ser og ut fra vår forståelse av hvordan virkelige mennesker pleier å handle i liknende situasjoner. Å danne hypoteser om karakterenes motiver er en naturlig reaksjon for oss, ettersom vi gjør dette hele tiden og så godt som automatisk i det virkelige livet. Evnen til å danne plausible hypoteser om årsakene til at mennesker gjør det de gjør, er, ifølge Evans, en nødvendig forutsetning for å kunne leve som sosiale vesener.

I teatervitenskapen har vi sett en rekke analyseverktøy i dette arbeidet. Skuespilleren skal finne rollens overgripende mål i livet som alle handlinger springer ut fra, kalt den overordnede oppgave. For å gjøre dette må hun først dele dramaet ned i hendelser og finne delmålene for hver hendelse. Hun må være bevisst på den enkelte hendelsens kontekst, og finne motiver som hun finner sannsynlige. Det kan være flere motiver, men skuespillerens jobb er å finne det viktigste, det som styrer viljen, og skal deretter formulere dette i et transitivt verb; "Jeg vil danse med Jean". Deretter regnes arbeidet med vurderingen som ligger i forkant av handlingen som viktig; hva er den mest effektive måten å oppnå målet på? Denne vurderingen pågår parallelt med handlingene og kalles underteksten. Underteksten består av uuttalte tanker og reaksjoner, og handler om å vise resonnementet bak de endelige handlingene, og ender i et aktivt verb som beskriver handlingen, som også kalles den kunstneriske oppgaven: "Jeg befaler". Rollens hindringer brukes også aktivt i arbeidet med å finne rollens handlinger. I litteraturvitenskapen foregår arbeidet med underteksten i form av utforskning av emnevalg og holdninger i replikkene, og det presiseres at karakteriseringen er avhengig av kontinuerlig fortolkning av det som sies til en hver tid. I denne delen av analysen er det viktig å ta hensyn til forholdet mellom det den dramatiske personen sier og gjør, det andre dramatiske personer sier og gjøre, samt hva de sier og gjør i forhold til hva de egentlig ser ut til å tenke eller mene. Alt

må tolkes i lys av tolkningen av dramaet som helhet, men vil allikevel inneholde et element av subjektivitet, og skal derfor begrunnes tekstlig. Metodene i arbeidet med handlinger og undertekst er ikke like detaljerte og oppskriftsartede i litteraturvitenskapen som i teatervitenskapen, til tross for at det regnes som den kanskje viktigste oppgaven i analysen. Det legges uten tvil like stor vekt i begge vitenskapen på fortolkerens egenskaper til å trekke slutninger og tolke handlingene inn i helheten, men i litteraturvitenskapen velges det kun ut enkelte handlinger som er viktige for problemstillingen og som må tolkes for å begrunne problemstillingen tekstlig, mens arbeidet i teatervitenskapen innebærer alle rollens handlinger. Vi har sett at det er strukturering av handlinger som er forestillingens byggeklosser, mens det er strukturering av ord som skaper litteratur. Mens den litterære tolkningen i dette arbeidet etterhvert beveger seg ned på ordnivå, går den sceniske tolkningen andre veien; mot handlingene i fysisk form.

For mens arbeidet i en litterær fortolkning går ut på å danne hypotesene og begrunne dem i teksten, er skuespillerens fremste mål med handlingsanalysen å til slutt utføre de psykofysiske handlingene logisk og presist slik at de kan vekke virkelige følelser. Det teoretiske arbeidet med vurderinger, motivasjon og undertekst er kun utgangspunktet for arbeidet med virkelige psykofysiske handlinger.

I arbeidet med karakterisering gjennom hovedteksten i den skuespillertekniske analysen skal dermed også rollens fysiske fremtoning skapes. Dermed er det vanlig å trekke inn spørsmål rundt karakterens kroppsholdning og fysiske uttrykk. Det er mange måter å finne frem til dette på. Skuespiller Karen-Lise Mynster sier for eksempel i et intervju med Kobbernagel (2009: 73) at hun underlegger seg teksten i det fysiske arbeidet. Dersom hun gjør seg til redskap for tekst og situasjon, skjer det nesten automatisk en transformasjon etter noen uker. Plutselig får man en annen kroppsholdning eller kanskje snakker man på en annen måte. Ifølge Mynster ligger alt i teksten fra forfatteren, og det er viktig å begynne innerst og arbeide seg utover i rollen. Virkelige handlinger kan bare utføres dersom man vet hva som førte til handlingen og hva man vil med den. Handlingen er det rollefiguren gjør etter å ha vurdert hva som er best å gjøre for å nå målet sitt. Derfor må skuespilleren lære seg rollens tanker utenat. Fahlgren (1994: 115) påpeker at det er påtagelig hvor nærværende kroppen og driftene er bak ordene i et godt stykke: "[...] det är i spelet mellan ordet og kroppen som pjäsens spänning och fascination byggs upp".

Dermed kan det se ut til at arbeidet med den implisitte karakteriseringen en stund foregår tilnærmet parallelt mellom de to vitenskapene med undersøkelser av undertekst, vurderinger og motivasjon, til tross for at man har ulike mål med arbeidet. Men på et tidspunkt skiller

perspektivene lag ved at teatervitenskapen også inkluderer metoden for fysiske handlinger. Fysiske undersøkelser av den dramatiske personens trekk vil mest sannsynlig ikke være til stor nytte i en litterær analyse, men kanskje kunne for eksempel fokuserte tanker om de dramatiske personenes fysiske fremtoning eller bruken av modeller bidra til at det er lettere for fortolkeren å se stykket fremfor seg under lesningen. Felles for perspektivene er uansett at de begge vektlegger arbeidet med tolkningen av de implisitte handlingene i analysen, og anser dette som sitt viktigste arbeid, til tross for at skuespillerens arbeid må gå videre for å transformere handlingene til en fysisk form som litteraturviteren ikke trenger å forholde seg til.

4.3.4 Komposisjon

I begge vitenskapene regnes det som viktig med inngående kjennskap til det overordnede handlingsforløpet gjennom stykkefabelen eller stykkets plot. Oppbygningen av handlingen, altså stykkets komposisjon, er dermed også et felles aspekt som tas i betraktning i analysen. I begge vitenskapene nevnes Freytags modell, og oppbyggingen av et lineært handlingsforløp der en hver handling er en reaksjon på forrige og en årsak til neste, og en oppbygning som fører mot et vendepunkt eller en katastrofe. Denne todelte strukturen nevnes også som viktig for forståelsen av handlingsforløpet og for den dramatiske personens vei gjennom stykket. Det regnes som gunstig i begge vitenskapene å dele inn og analysere stykket i mindre biter. I litteraturvitenskapen deler vi gjerne stykket inn i akter, scener og konfigurasjoner. Fortolkeren foretar deretter en rekke kvalitative og kvantitative målinger, og gransker konfigurasjonene for å se på dialogform, hvem som er til stede, hvem som snakker, lengde på replikkene og antallet replikker rollen har. I arbeidet med den sceniske fremstillingen deles stykket også inn i akter og scener, og i bolker etter hvem som er på scenen. Dette er mest for å strukturere prøvetiden. Scenene deles deretter inn i hendelser, og til slutt tolkes hver hendelse for seg som en egen enhet med en et mål kalt en kunstnerisk oppgave, en hindring, omveltninger i omstendighetene, vurdering og til slutt et nytt mål. Det kan dermed se ut til at arbeidet med stykkets komposisjon i teatervitenskapen handler om å dele stykket inn i små deler som deretter skal analyseres enkeltstående med hensyn til hver enkelt hendelses oppbygning. I litteraturvitenskapen deles stykket inn i mindre deler og elementene sorteres kvantitativt eller kvalitativt for at vi deretter skal kunne se mønstrene som ligger i den store helheten, i stedet for i enkelte hendelser i seg selv. Den overordnede plotstrukturen regnes dermed som viktigst i en litterær analyse, mens det i en skuespillerteknisk settes fokus på oppbygning hver enkelt av de kunstneriske oppgavene som til sammen utgjør den enkelte rollens gjennomgående handling.

Et aspekt ved komposisjonen som ser ut til å være like viktig i begge leire når det gjelder rolletolkning, er konfliktene innad i stykket. Konfliktene er uløselig knyttet til handlingene.

Ifølge Evans (2008: 30-31) er konfliktbegrepet en nokså moderne tilnæringsmåte til dramatikk. I litteraturvitenskapen defineres konfliktene som de motsetningsforholdene vi finner i teksten, og konfliktene foregår gjerne på ulike nivåer. Det er konfliktene som får karakterene til å handle. I alle stykker foregår konfrontasjoner mellom roller med ulike mål, det oppstår en konflikt og for hver konfrontasjon tillegges et nytt lag i vårt bilde av den dramatiske personen. I Stanislavskijs teknikk går også mye av skuespillerens arbeid ut på å kartlegge konfliktene mellom personene og situasjonen forøvrig, og bygger på viljekonflikten som handlingsskapende element. I en skuespillerteknisk kontekst brukes gjerne begrepet hindring. Skuespillerteknikken deler også hindringene inn i nivåer. Hindringene kan være både fysiske og psykiske, de kan finnes i rollen selv, i samfunnets normer og regler, eller i en annen rolle. Ettersom skuespillerne handler i konflikt med hverandre, blir de nødt til å finne ut hvile handlinger de må bruke for å overkomme hindringen og nå sitt mål. Kartleggingen av konflikter og hindringer er dermed et felles analyseverktøy, men brukes til litt ulike formål.

4.3.5 Bildespråket

Törnqvist (2011: 10) påpeker at det figurative bildespråket i dialogen til en viss grad går tapt i den sceniske fremstillingen. Strindberg var selv bevisst på dette, og skriver i et brev til Intima Teatern at «Där finns en rikedom ibland, som är övermättad; den ena bilden jagar den andra, och från en stor scen går mycket förlorat, ty metaforen är en ordgåta som tar sin lilla tid att lösa» (SV 64: 182). Mens leseren har mulighet til å sitte med disse ordspillene i fred og ro, vil ikke tilskueren ha samme mulighet, ettersom forestillingen fortsetter videre og ikke stanser opp eller gir muligheter for å gå tilbake. Dermed er det heller ikke selve ordspillet som er viktig for skuespilleren å formidle, men meningen bak som må tydeliggjøres slik at ikke mening går tapt for publikumet. Törnqvist (2011: 14) skriver videre at en annen viktig forskjell mellom bildespråket i lese- og spilletekst er det autorale bildespråkets effekt. Som leser glemmer vi ofte ikke-talende elementer som dekor, rekvisita og kostymer. Et eksempel på dette er for eksempel grevens støvler. For tilskuerne vil støvlenes eier være langt mer nærværende i stykket enn for leserne. Dermed vil det være viktig for litteraturvitenskapelig analyse å påpeke det autorale bildespråkets relevans for teksten. Det er ingen tvil om at både en litteraturvitenskapelig og en teatervitenskapelig analyse vil måtte ta hensyn til både det figurative og det autorale bildespråket, men kanskje kan vi konkludere med at det for en skuespiller vil være en større jobb å tydeliggjøre bildespråket i dialogen gjennom handling for at meningen ikke skal gå tapt i transformasjonen, mens det for litteraturviteren vil være viktig å påpeke det autorale bildespråkets betydning i analysen, fordi dette er elementer som muligens

kun nevnes i en sceneanvisning i den trykte teksten, men som egentlig har stor symbolsk betydning for stykket.

4.3.6 Karakteren i det store bildet

En overordnet oppgave for litterær analyse er, som vi har sett, ofte å finne ut hva teksten betyr. Evans (2008: 145) mener at å komme til bunns i de dramatiske karakterene ofte er en fruktbar måte å forstå dramatiske fortellinger på. Helland og Wærp (2008: 105) presiserer at hensikten med den litteraturvitenskapelige personanalysen er, som med analysen av de øvrige dramakomponentene, å analysere dramaets semantiske og meningsgivende størrelser for å oppnå bedre forståelse av dramaet og for å kunne gi en sammenhengende og meningsfull tolkning av det. Dette skal strengt begrunnes ved hjelp av tekstinterne og teksteksterne kilder, og må være av slik art at andre kan akseptere det som en mulig tolkning, til tross for at de ikke er enige. Tolkningen må dermed være tro mot forfatterens mening bak stykket. Den dramatiske personen blir løpende vurdert for sin rolle i formidlingen av stykkets handling og tematikk, og dette regnes som grunnlaget for at forfatteren i det hele tatt har skapt karakteren.

Benedetti (1976: 169-70) skriver at «The central or *main action* of the entire play [...] is the source from which all else springs, and you must strive to perceive your character as an organic part of this main action and the way in which the playwright has organized the action [...]». Malochevskaja (2002: 54) presiserer at et helt fundamentalt begrep i Stanislavskijs metode er den overordnede oppgaven, som hun definerer som stykkets idé, henvendt til vår tid. Det er dermed spørsmålet om hvorfor stykket settes opp i dag. For å finne den overordnede oppgaven må man først finne forfatterens overordnede oppgave, også beskrevet som hans verdensanskelse. Arbeidet med å formulere stykkets overordnede oppgave i den sceniske tolkningen er i bunn og grunn regissørens, men det er dermed enighet i at tolkningen av stykkets betydning skal skje i tråd med forfatterens hensikt. Forskjellen er at aktørene i den sceniske tolkningen skal trekke forfatterens hensikt inn i en meningsfull nåtidig sammenheng og har nokså frie tøyler i overgangen.

Det er allikevel ubestridelig klare likhetstrekk mellom perspektivene i forståelsen av den dramatiske personens rolle som bidragsyter til helheten. Både i dramaet som litteratur og som scenerealisering er karakterens hovedoppgave å underbygge tekstens eller forestillingens tematikk og budskap. Og det er en viktig oppgave. Dramatiske handlinger, og tematikken som relateres til den, eksisterer ikke uten dramatiske karakterer som utfører handlingene. Dermed kan man si at den dramatiske karakteren er materialet som brukes for å skape handlingene. Karakterer er dermed konstruert slik at de på en troverdig måte kan tjene som formidlere av tematikken. Dette kalles karakterens dramatiske hensikt. Ifølge Benedetti (1976: 175) er det

vanlig at skuespillere nærmer seg karakteren sin på en så selvsentrert måte at de glemmer den overordnede meningen som karakteren er en del av. Og dersom skuespillerens handlinger ikke tjener til den dramatiske hensikten, har hun feilet i fortolkningen, uansett hvor levende opptreden er. Spesifikke handlinger må dermed både uttrykke karakterens dramatiske hensikt og være bidrag til stykkets helhet.

4.3.7 Valgsituasjonen

Til tross for at det er tverrvitenskapelig enighet om karakterens mest sentrale oppgave, ligger det, ifølge Bergström (1988: 103-4), en viktig forskjell mellom litterær og teatral tolkning i den påfølgende valgsituasjonen. En scenisk tolkning har udiskutabelt større kunstnerisk frihet i tolkningen, men en som tolker teksten for scenen må på et tidspunkt velge, fordype seg i en tolkning og oppdage gjennom videre arbeid hva denne tolkningen fører til. En litteraturvitenskapelig analyse, som bare oppholder seg ved teksten, behøver derimot ikke å velge en bestemt tolkning, men kan beholde alle de ulike tolkningsmulighetene, og sammenligne dem uten å måtte finne et entydig svar på spørsmålet om hva teksten egentlig sier. På dette punktet har den litterære analysen i større grad frihet i tolkningsperspektivet.

Valgsituasjonen er dermed noe som kan føre til spennende resultater dersom de ble kastet om på i perspektivene. I teatermiljøet er det for eksempel en ny trend kalt 24-timers-teater som gir et stykke flere tolkningsmuligheter i en og samme forestilling. Her deles deltagerne inn i grupper med en regissør, likt antall skuespillere og en nyskrevet dramatisk tekst. Gruppene har 24 timer på å tolke og gjøre en oppsetning av det samme nyskrevne stykket med de samme karakterene. Tolkningene spilles deretter rett etter hverandre for et publikum som én forestilling. Resultatene, både for tolkningen av stykkets overordnede oppgave og for tolkningen av de dramatiske personene blir overraskende ulike, og stiller slik teksten i nye, interessante lys. På samme måte kunne det være spennende å gi en litteraturviter mulighet til å ta et tradisjonelt stykke inn i en helt ny, nåtidig og valgfri sammenheng og tolke de dramatiske personene og tematikken der ved hjelp av litteraturanalytiske verktøy, for eksempel for å finne ut av hva ved stykket som gjør at det fortsatt er levende og om et eventuelt budskap forandrer seg med konteksten.

4.4 Avstanden mellom disiplinene

Som vist i innledningen er det uten tvil en bevisst avstandtaking fra begge disiplinene som fører til et spenningsforhold mellom to vitenskaper med samme forskningsobjekt. Andersen og Ullström (2012: 100) bekrefter at det i tradisjonelle litteraturvitenskapelige analyser av drama ikke har blitt lagt stor vekt på selve fremføringen, men at dette snarere har vært

teatervitenskapens domene. Heller ikke Aristoteles legger i sine tidlige teorier om dramaanalyse vekt på det sceniske elementet. Bergström (1988: 100) sammenligner på sin side dramateksten med et partitur for et musikkstykke, noe som ser ut til å være en gjentakende metafor i teatervitenskapen: Først når skuespillerne gestalter det som skjer, og med sine kropper og stemmer gjør det synlig og hørbart, realiseres dramaet. Brandell (1971: 76) hevder at dersom man betrakter dramaet som tekst og dramaet som forestilling som to "poler" i vår opplevelse av dramaet, skal ikke splittelsen mellom dem være så uoverkommelig at det gir anledning til strid om hvilken opplevelse som er den riktige. Men gjennomgangen av Stanislavskijs skuespillertekniske metode viser at teksten og analysen av den er en av de viktige og den kanskje mest omfattende delen av fortolkningsarbeidet. Dermed må det ligge noe annet til grunn enn at adskillelsen er fruktbar.

Teaterviter Kjell S. Johannessen (1993: 17-18) skriver i sin avhandling om grunnlagsproblemer i teatervitenskapen at det er vanlig å rimeliggjøre teatervitenskapens autonomi ved å karakterisere forskjellene til litteraturvitenskapen. Dette stammer nødvendigvis fra at teatervitenskapen lenge var en del av litteraturvitenskapen. Her trekker han frem teaterforskeren Heinz Kindermanns artikkel om teatervitenskapens oppgaver og mål fra 1953 som blant annet hevder at en scenisk fremstilling har: 1) langt flere dimensjoner enn litteraturen; 2) En annerledes, differensiert egenlovmessighet som følge av en annen opprinnelse (forfatter vs. flere ulike yrkesgrupper), et annet forhold til mottaker (publikum vs. leser) der samspillet er viktig, og kunstverket oppstår først i denne kontakten. Ikke minst er forestillingen under påvirkning av teaterkritikken, og offentlig omtale kan virke positivt eller negativt på forestillingen. I tillegg er teateret i stadig fornyelse; 3) Det teatrale kunstverk er flyktig, mens det litterære kunstverk er bestandig; 4) Det finnes teaterforestillinger uten forankring i en dramatisk tekst. Den sceniske tolkningen skal dermed antas å ha tatt en ikke-litterær karakter. Situasjonen mellom vitenskapene kan, ifølge Johannessen, dermed sammenlignes med et land som skilles fra et annet og blir en uavhengig stat. Det gjenværende landet sliter med å godta det nye landet som et reelt og av betydning. Det nyopprettede landet tar kraftig avstand fra sitt opphav for å etablere seg selv som individuelt og selvstendig, men sliter ofte med å finne egne systemer som fungerer. Det er derfor rimelig å forvente at det til dels vil være likheter og flytende grenser mellom hvordan landene struktureres videre. I løpet av 1900-tallet har teatervitenskapen fått status som autonom vitenskap, og er i dag regnet som etablert og respektert vitenskap til tross for at de fremdeles står overfor en rekke grunnlagsproblemer. Er det dermed blitt rom for en syntese av perspektivene nettopp fordi de

ubestridelig regnes som selvstendige vitenskaper? Og vil dette kanskje kunne bidra til å løse en rekke grunnlagsproblemer i spørsmålet om dramatisk analyse på begge sider?

For tolkningen av dramaet bør, ifølge Brandell (1971: 76), skje med utgangspunkt i begge opplevelsene. I en konkret teateroppsetning, vil inngående analyse av dramaets tekst være uunngåelig, på samme måte som leseren må fylle ut replikkene ved å prøve å konstruere dramaet i sin egen fantasi. Stanislavskij (1988: 430) mener at det ikke er konflikt mellom forfatterens hensikt og skuespilleren tolkning av den. Hovedoppgaven er som regel et allmennmenneskelig motiv, som gir mulighet for ulike tolkninger: "Altsaa det, vi skal have, er en hovedopgave, der er i fuld overensstemmelse med forfatterens hensigter, og som samtidigt vækker genklang i den skabende kunstners egen menneskelige sjæl". I Stanislavskijs skuespillerteknikk har vi sett at dramatikerens definitivt står øverst i organisasjonshierarkiet. Deretter kommer instruktøren og scenografen, så skuespillerne og til slutt teknikerne (Kobbernagel, 2009: 31). Til tross for at skuespilleren hos Stanislavskij egentlig har stor frihet til å forme rollen som hun vil, er hun fremdeles underlagt betraktelig flere instanser i sin tolkning enn litteraturviteren. Men det kan virke som om forfattere som har sans for dramatikk og for teater som kunstform og prosess, ønsker og forventer at konturene skal fylles ut og berikes av skuespillere. Ifølge Evans (2008: 154) har blant annet Jon Fosse sagt at «det hender heile tida at oppsetjinga tilfører stoffet noko som slett ikkje var der i utgangspunktet. Og detta likar eg godt. Av og til kan ein lure på om eg ikkje er ein genuin teaterdiktar: Eg får jo glede av å sjå den forvandlinga som teksten går gjennom». I et intervju uttaler skuespilleren Mona Hofland at hun i privatlivet har vanskelig for å uttrykke seg slik at folk forstår hva hun mener og føler, og at hun opplever det som vanskelig å finne de rette ordene, men «når jeg spiller teater, får jeg ordene av forfatteren. Da kan jeg vise de følelsene jeg ellers ikke greier å uttrykke» (Reistad red, 1991: 10). Hun vektlegger altså teksten som det viktigste i teateret, og sier at teateret er en dikters ord, og at skuespillerkunsten er en måte å uttrykke dem på. Hun må fordype seg i den, forstå den og deretter klargjøre den. Og det kan virke som om forfattere som har sans for dramatikk og for teater som kunstform og prosess, ønsker og forventer at konturene skal fylles ut og berikes av skuespillere. Den norske dramatikerens Tor Åge Bringsværd sammenligner, ifølge Andersen og Ullström (2012: 105), sine stykker med en trampoline; han har laget trampolinen, men det er skuespillerne som skal hoppe på den, og Strindberg gir i sine artikler om teateret også tydelig rom for fortolkning av sine dramatiske personer. For ham var litteratur og teater avhengige av hverandre:

Skådespelaren är icke författarens medium annat än på ett visst sätt och med reservationer. [...] Författaren i allmänhet vad han har skådespelaren att tacka för, och han är tacksam i vanliga

fall. De är även den överlägsna skådespelaren mot sin författare, och jag såge helst att de tackade varandra, eftersom förbindelserna äro ömsesidiga [...] (SV 64: 15)

I den forstand gis både skuespilleren og litteraturviteren nokså fritt spillerom i fortolkningen av Julie. Kanskje er dette en av grunnene til at nettopp denne rollen er så ettertraktet: Julie er ikke en fasit som skal fylles ut, men tusenvis av små fragmenter som man står fritt til bruke for å forstå og forklare et komplekst menneske. Ifølge Brandell (1971: 76) er det ubestridelig at de fleste dramaer til syvende og sist er ment å oppleves som forestilling, og at dette dermed er forfatterens viktigste intensjon. En analyse som ikke regner med dette forholdet vil dermed være ufullstendig. På samme måte kan man trekke en klar parallell til at en scenisk tolkning vil være ufullstendig uten en klar bevissthet på dramaet som litterær tekst og den dramatiske personen som en tekstlig konstruksjon. Dermed kan det virke som at avstanden til en viss grad bevisst har vært skapt av vitenskapenes teoretikere på bakgrunn av et behov for å gjøre vitenskapene autonome og skille dem fra hverandre, men at disse holdningene er i ferd med å bli foreldet. Dramatikkens skapende parter ser stort sett ut til å mene at dramatikkens dobbelthet er til berikelse for sjangeren. Allikevel er det foreløpig ikke gjort betydelig forsøk på å skape noen farbar vei for en tverrvitenskapelig tilnærming.

En betydelig årsak til dette ser ut til å være mangel på kunnskap på tvers av vitenskapene. Skuespillerstudenter får ikke undervisning i litterære analyseverktøy under sin utdanning, til tross for den betydelige tekstlige analysen de blir nødt til å utføre når de går ut i arbeid. Det finnes egne faglige begreper og metoder for dette innad i skuespillerteknikken, men samtidig foreligger det et helt litterært fagfelt på området som i svært liten grad benyttes. Ved litteraturstudiene finner vi den samme mangelen. I analysebøkene som ligger til grunn for høyere undervisning i dramatikk, viser det seg for eksempel at Stanislavskij så vidt er nevnt, til tross for at han regnes som den mest betydelige teaterteoretikeren for dramatisk analyse i dagens skuespillerutdanning. Ifølge personregisteret hos Helland og Wærp (2009: 206) er Stanislavskij totalt nevnt på to sider, men uten betydelig omtale. I personregisteret hos Andersen et al. (2012: 327-9) er ikke Stanislavskij nevnt i det hele tatt. Bertholt Brecht, en annen av de store teaterteoretikerne, som selv er dramatiker og kjent for sitt episke teater, en sjanger som er mer nærliggende romanformen, omtales derimot kort. Brecht er sannsynligvis mer kjent blant litteraturvitere nettopp fordi han også er dramatiker, og i tillegg ligner Brechts skuespillerteknikk i større grad på den litterære analysen. Kobbernagel (2009: 17) plasserer Brechts teknikk under det hun kaller den dramaturgiske prosess. I den dramaturgiske prosess er skuespillerens viktigste oppgave i rolletolkningen å treffe valg ut fra hvilket forhold rollen tjener verket. Rollen betraktes her som en dramaturgisk funksjon – et talerør for verkets

budskap – som på mange måter minner om det overordnede målet i litterær analyse. Dette kan tyde på at det er lettere for vitenskapene å hente inn elementer fra andre vitenskaper dersom de ligner på sine egne, mens noe som innebærer en annen innfallsvinkel til emnet ikke er like enkelt å ta stilling til.

Dette reflekterer i begge perspektivene en mangel på kunnskap om den andre vitenskapen som gjør veien til en potensielt fruktbar syntese lengre. Vitenskapene har til nå, mest sannsynlig på grunn av sin egen autonomi, unnlatt å tilegne seg inngående kunnskap om hverandres arbeidsmetoder. Dette til tross for at de begge vedgår at dobbeltheten i dramaet hverken kan eller bør ses bort fra. En fremtidig tverrvitenskapelig tilnærming til dramatikk kan gjøre noe med dette, og muligens også føre til en ny og bredere måte å tolke dramatikk på som tar hele dramaets tolkningspotensiale med i betraktningen.

4.5 Den dramatiske analysens videre utvikling

4.5.1 Dramaturgi – opphav til en potensiell fruktbar sammenblanding?

Andersen et al. (2012: 9-11) påpeker at litteratur er en pluralistiske vitenskap, og at fenomenets kompleksitet og mangfoldighet gjør flere betraktningsmåter interessante. Det hersker i stor grad enighet om at det primære forskningsobjektet er konkrete litterære tekster. Allikevel bør det arbeides med tilleggsinformasjon. Utvidelsen av litteraturens grenser har de seneste årene vært et presserende tema, og noen forskere går for å inkludere litteraturbegrepet i et større og mer omfattende tekstbegrep. For litteraturvitenskapen som felt betyr dette at grensene mellom de ulike fagfeltene viskes ut, og at den vitenskapelige terminologien benyttes på tvers av vitenskapene. Dramatikken har bestandig ligget i dette grenselandet mellom to vitenskaper. Til tross for at grensene mellom dem stadig trekkes med harde streker, har det uten tvil lenge vært behov fra begge sider for en metode som tar både dramatikkens litterære og sceniske elementer med i betraktningen.

Evans (2008: 10) beskriver dramaturgi som et emne som nettopp skjærer tvers gjennom flere etablerte vitenskaper som blant annet litteraturvitenskap, språk og teatervitenskap. Han definerer dramaturgi som et mangfoldig kunnskapsfelt, ikke en metode. En dramaturg er nødt til å forholde seg til teksten både på en strukturalistisk eller semiotisk måte den ene dagen, og til teksten som uttrykk for dramatikerens psyke eller spesifikke kultursammenhenger den andre. Gladsø (2007: 16-18) skriver at dramaturgi er avledet fra poetikken som han definerer som «en formulering av en kunstarts eller en sjangers egenart og virkning». Gotthold Ephraim Lessing, også kjent som den første dramaturgen, gjorde begrepet dramaturgi kjent og formulerte fagområdet som tok opp i seg teatrets poetikk allerede på 1700-tallet. Dramaturgi

har siden vært omtalt som læren om teatrets vesen og virkning, og utviklet seg etterhvert til å bli et universitetsfag. Dramaturgien var, ifølge Gladsø og Hovik (2007: 177) lenge intellektuelt arbeid, og uten stor betydning for den skapende og utøvende teaterkunsten. Men den gryende teatervitenskapen på 1900-tallet med bevisstgjøringen av teateret som eget kunstfelt med sine egen teaterspesifikk virkemidler, bidro til kravet om et bindeledd mellom teori og profesjon. Dette arbeidet har dermed pågått i de siste 40-50 årene. Dramaturgi regnes i dag som en deldisiplin i teatervitenskapen og omfatter blant annet dramaanalyse, dramaets praksis gjennom realiseringsanalyse og scenisk demonstrasjon, dramaturgisk teori og teaterhistorie. Dramaturgi forholder seg til alle former for dramatiske fortellinger, men har et særlig fokus på de dramatiske forestillingene som er beregnet på å bli spilt, ikke bare lest. Det er læren om både det tekstlige dramaets og scenekunstverkets struktur og funksjon: "Dramaturgi er opptatt både av tekster [...] og ferdige forestillinger" (Evans, 2008: 17).

Evans (2008: 13) skriver videre at alle institusjonsteatrene i Norge siden 1970-tallet har skaffet seg minst én fast dramaturg. En dramaturg fungerer i teatret som en slags litterær konsulent som utfører dramaturgisk tekstarbeid i forbindelse med en teaterproduksjon, og er et bindeledd mellom litteratur, akademisk teatervitenskap og den praktiske scenerealisering. Dramaturgens oppgave er å lese dramatikk og å komme med forslag til nye og eldre dramatekster som skal inngå i teatersjefens repertoarutvalg, og deretter bidra til utviklingen av konseptet for stykket som er valgt. Det vil ofte være dramaturgens ansvar å bearbeide teksten som skal spilles gjennom oversettelse, omskrivninger og strykninger, og når dramaturgen jobber tett sammen med instruktøren på en oppsetning, fungerer han eller hun som produksjonsdramaturg, og skal i tillegg bidra med historiske og andre kontekstuelle analyser av teksten. Dette kan tyde på en økt bevissthet i teatret rundt dramatikkens litterære og historiske verdi, og viktigheten av å ivareta denne i dagens nytolkninger.

Innenfor dramaturgien er det også utviklet en rekke analysemetoder som er tilgjengelig for arbeid med dramatiske tekster. Penkametoden blir av Gladsø og Hovik (2007: 197-202) trukket frem som et foretrukket analyseverktøy fordi den dekker hele prosessen fra litterær tekstanalyse til gestaltungsarbeid på gulvet. Rudolf Penka kom i 1969 med en metodisk og målrettet modell for tekstbasert forestillingsarbeid som ble beskrevet som en syntese mellom Stanislavskijs skuespillertekniske arbeid og Brechts dramatiske analyse. Hovedfokuset ligger tydelig på scenerealiseringen som teksten gir mulighet for, men den mest utbredte delen av modellen er tekstanalysen og premissene denne legger for instruktørens og skuespillernes arbeid. Metoden bygger på Stanislavskij-basert arbeidstradisjon med et dialektisk forhold mellom arbeid rundt et bord der sceneteksten analyseres og diskuteres, og arbeid på gulvet der

man prøver ut forslagene. Arbeidet bærer også preg av Brechts kollektive tenkning, der samtlige aktører i forestillingen er likeverdige aktører i å formulere hva forestillingen handler om. Rollen regnes, i tråd med litterær analyse, som en dramaturgisk funksjon som taler og handler utfra hvilke formål som tjener verket. Penkas opprinnelig tanke var at man med denne metoden kunne finne dramatikerens forestilling, mens vi i dag er mer opptatt av å åpne teksten og se flere mulige forestillinger. Modellen fungerer i begge tilfeller, og kan brukes både individuelt og i en kollektiv prosess for å etablere hva forestillingen skal handle om.

Gladsø og Hovik skriver videre at metodens oppbygning minner til dels om oppbygningen av Stanislavskijs metode, men er mer rigid i formen. Penkametoden er i likhet med andre, mer tekstbaserte verktøy lineær i sin tenkning og vektlegger klare, avgrensede etapper i prosessen, slik at hver etappe bygger på den neste. I dagens metoder som avleder fra Penka, er det derimot rom for å gå tilbake i prosessen ettersom konseptet forandres, mer i tråd med den skuespillertekniske prosessen. Den begynner med en gjennomlesning av stykket, men vektlegger en reell nylesning og et åpent møte med teksten der det er viktig å ta vare på alle inntrykk og ideer. Deretter skal man formulere et handlingsreferat ved hjelp av aktive verb uten motiver eller følelser, for å skape et holdningsskjelett. Lesemåten for stykket er det neste som skal etableres. Dette skal være en kort formulering av vår angrepsvinkel på stoffet. Hva sier stykket oss? Hva vil vi finne ut? Og hva vil vi si med det? Men i prosessen skal det være åpent for å vurdere forskjellige lesemåter. Siste fase hos Penka er en rubrisering av stykket, som består i å dele stykket inn i enheter og feste overskrifter til disse. Overskriftene redegjør for hvem som leder handlingen og hva som skjer i sekvensen. En sekvens skal inneholde et avgjørende vendepunkt som fører til et skifte i blant annet handlingsretning, styrkeforhold og informasjon. Dette skal fungere som en hjelp i det videre sceniske arbeidet. Penka fremhever dialogen som den viktigste kilden til informasjon i den dramaturgiske metoden, og forsterker dette ved å stryke alle sceneanvisningen, til tross for synet på teksten som et nokså lukket univers som er skapt av et diktergeni. Gladsø og Hovik forklarer dette med at Penka vektlegger møtet mellom skuespilleren og teksten, og at en grundig analyse av selve dialogen er det mest sentrale i utviklingen av et spillpartitur for rollen. Derimot vektlegges om dramatikerens, stykkets mottagelse og oppsettelseshistorien som viktige kilder til informasjon, i tråd med en rekke litterære tolkningsmåter.

Dramaturgi handler på mange måter om å ta kvalifiserte og informerte valg for forestillingsarbeidet ved å benytte alle former for og kilder til informasjon, ved å benytte seg av både litterære og teatrale analyseverktøy. Dramaturgene inntar dermed nettopp et eklektisk standpunkt, men, ifølge Evans (2008: 11), har eklektisismen ført til at det dramaturgiske

begrepsapparatet foreløpig ikke er så avklart som hos mer etablerte fagområder. Det er derfor behov for videre utarbeiding av begreper og metoder som enda mer effektivt og tydelig kan kombinere perspektivene.

4.5.2 Dramatikken – en kunstart i forandring

Et annet aspekt ved den videre utviklingen av analysemetoder er at dramatikken som sjanger er i stadig forandring. Noe av det som har skjedd innenfor dramasjangeren de siste tiårene, særlig i ulike avantgardistiske strømninger, er, ifølge Helland og Wærp (2008: 44-46), en oppblomstring i motstanden mot dramaets litterære preg. En rekke miljøer har ønsket å gjøre opprør mot dramaets verk-karakter og det som beskrives som stivnede institusjonelle sider ved sjangeren. Dette er dramatik som i sterk grad har orientert seg mot performance, installasjon, happening og det fysiske og er naturlig nok i mindre grad nedfelt i tekst. Allikevel er det fremdeles den tekstorienterte dramatikken som står sterkest. Men motstanden til det litterære er en tendens som man også kan se i nyere, tekstlig orienterte dramaer. De er ofte preget av en større åpenhet og fleksibilitet i forhold til den sceniske realiseringen med lite styring i form av regi- og sceneanvisninger. Nåtidige dramatikere åpner dermed for at det er teateraktørenes oppgave å gi scenisk form til teksten etter sin egen tolkning. Andersen og Ullström (2012: 108-109) påpeker en annen side ved den eklektiske utviklingen i norsk dramatik, nemlig at det er en økning i det såkalte "hybrid-teateret" som forsyner seg fritt fra alle dramaretninger, skoler og elementer, samt en bevisst og omfattende bruk av intertekstualitet og en teknologisk utvikling som også påvirker dramatikken. Ifølge Brandell (1971: 90) har den mest gjennomgripende forandringen for dramaets betingelser vært oppfinnelsen av radio, film og tv. Dette skapte nye tekniske muligheter og begrensninger, samt et helt nytt publikum. *Fröken Julie* er, ifølge Lagerroth og Lindström (1972: 8), et prakteksempel på hvordan litterært arvegods stadig når ut til nytt publikum ved hjelp av nye medier. Det multimodale aspektet er blitt et enda større element med tiden, ettersom utviklingen i teknikken stadig åpner for nye muligheter. Ikke minst vil man i selve scenerealiseringen av dramaet være enda mer opptatt av å finne nye og kreative løsninger for bruk av forsterkende elementer. Nordisk teater speiler dermed et bredt repertoar som inneholder både nye og gamle teatertradisjoner. Den tekstrelaterte, intertekstuelle og teknologiske utviklingen i teatret vil sannsynligvis ha stor effekt for fremtidige muligheter for rolletolkning. Utviklingen i dramatikken, både litterært og i den sceniske realiseringen, er dermed et element som også vil måtte inngå i et eventuelt kryssende perspektiv.

Vi står i tillegg overfor en mulig redefinisjon av dramatikens betydning som kunstart. Litteraturen har, ifølge Andersen et al. (2012: 13-14), alltid hatt en viktig rolle som kulturvitne,

og slik vært et medium i forhold til samfunnets kulturelle selvforståelse. Denne funksjonen ser ut til å være vedvarende, men allikevel omskiftelig. Foran stortingsvalget i 2009 ble kampanjen "Kulturkampen" lansert for å støtte den offensive kultursatsningen til de rødgrønne partiene. En lang rekke profiler skrev under på oppropet, og selv om effekten var omdiskutert satte det i alle fall et visst preg på debatten. Foran stortingsvalget i 2013 ble kampanjen satt i gang på nytt. Kulturkampen var nå en kampanje blant kunstnere og kulturarbeidere for å beholde 1-prosents-målet i kulturpolitikken, og for en fortsatt rødgrønn regjering. Arnfinn Bjerkestrand, nestleder i Kulturrådet og initiativtaker bak «Kulturkampen» åpnet, ifølge Dagbladet (nyhetsartikkel på nett, 2013), Kulturkampen 2013 med å si at statsbudsjettet handler om hva vi skal leve av, mens kulturen handler om hva vi skal leve for, og at kampen om kultur handler om hvilket samfunn vi vil ha og hvilke verdier vi bygger dette samfunnet på. Daværende kulturminister Hadia Tajik sa under den samme lanseringen at «kultur er uttrykk og meninger som gjør livene våre rikere og er med på å bevege demokratiet vårt». Forfattere som Strindberg gjorde, ifølge Helland og Wærp (2008: 29), nettopp dette. De var sin tids opprørere og svært avantgarde. Rollefigurene speilet menneskene i tiden. På mange måter satte dramatikken dagsorden i samfunnet og det stod voldsom strid omkring den. I dag regnes dramatikken som en lite oppsiktsvekkende litterær form. Scenerealiseringene har tilsynelatende større evne til å provosere på grunn av mulighetene til å forandre konteksten og slik formidle et nytt og annerledes budskap med dem, men dagens kulturpolitikk står for to ulike retninger som beskriver nettopp dramatikkens problem i dag; hvilken retning er dramatikken på vei til å ta? Forfatteren Tom Egeland sier i promoteringsfilmen for Kulturkampen (Promoteringsfilm for Kulturkampen 2013, YouTube) at «kultur definerer oss som mennesker. Hvem du og jeg er, det er det forfatterne, det er det musikerne, scenekunstnerne og billedkunstnerne som beskriver – alle som i sum former bildet av Norge. Former bildet av verden». Kunstens oppgave har gjennom tidene vært å drøfte det vi ikke forstår og kjenner. En av de største grunnene til at teateret ikke lenger fungerer som et medium for de store samfunnsdebattene er mest sannsynlig at det i dag finnes en rekke andre, mer tilgjengelige alternativer. Så hva er dramatikken og teaterets funksjon i dag? Skal dramatikkk begrenses til ren underholdning og repertoaret styres av markedskreftene, eller skal dramatikken være nyskapende og samfunnskritisk? Og hvordan skal den i så fall være det? Svaret vil ha ytterst stor betydning for hvordan vi tolker og transformerer dramatiske personer både som språklig konstruksjon og som fysisk form i fremtiden. Ikke minst vil det ha stor betydning for hva slags karakterer den neste generasjonen av dramatikere kommer til å skape.

5 Avslutning

I denne oppgaven har jeg forsøkt å se etter likheter og forskjeller i målsetning, innfallsvinkler, og metode- og begrepsbruk hos to vitenskaper som forsker på det samme objektet, men som tar klar avstand til hverandre. Jeg har også ønsket å se etter mulige årsaker til denne avstanden, samt eventuelle muligheter for en fruktbar syntese. Undersøkelsene har vist at det både finnes store likheter og store forskjeller mellom dem.

Ifølge Leach (2008: 19) beviste Roland Barthes at tekst er en flerdimensjonal sfære: Til tross for at teksten skapes av en autoritet, er det slik at meningen først oppstår når mottakeren reagerer på den. Han understreker at denne prosessen er på sitt mest kompliserte i dramatikken. Leach konkluderer med at den dramatiske teksten eksisterer i to former – den skriftlige teksten og fremførelsen. Forholdet mellom disse er uforutsigbart, ustabilt og utsatt for produksjonsprosessen. Forfatteren er den som skaper utgangspunktet. Han skaper, ut fra sine egne referanserammer, unike karakterer med personlighet og historie gjennom skrivekunsten. Det er litteraturviterens oppgave å analysere den opprinnelige teksten. Den opprinnelige teksten får derimot skuespilleren til å begynne arbeidet med å skape en ny tekst. Vår tids skuespillerkunst, formulert av blant andre Stanislavskij, hevder, ifølge Bergström (1988: 1), at skuespilleren er en kunstner som skaper noe på lik linje med dramatikerens. Skuespilleren bruker også egne erfaringer, følelser og innsikt når hun skaper rollen. Forskjellen ligger dermed i uttrykksmåten. Dramatikerens fanger karakteren gjennom ordene, skuespilleren gjennom kroppen og stemmen. Malochevskaja (2002: 54) stiller seg på mange måter bak dette og skriver at Stanislavskijs metode handler om «å *oversette én kunstart* – litteratur og dramatikk – *til en annen kunstart*, nemlig scenekunst», og at det er dette som prinsipielt skiller metoden fra en litteraturvitenskapelig analyse. Mens litteraturviteren analyserer en kunstart for å forstå og forklare det, analyserer skuespilleren kunstverket for å skape et nytt. Det endelige målet for arbeidet, samt skuespillerens bruk av fysiske og subjektive undersøkelser, i tillegg til intellektuelle, ligger dermed til grunn for et prinsipielt skille.

Allikevel har vi sett at tolkningshensiktene et langt stykke på vei i prosessen er forholdsvis like. Teatervitenskapens fokus har tradisjonelt vært scenerealiseringer, men ettersom tekstbasert teater dominerer i teatret, er det, ifølge Gladsø og Hovik (2007: 197), naturlig for de fleste skuespillere å bruke teksten som inngang til forestillingsarbeidet. På grunn av dette vil en rekke litterære analyseverktøy være nødvendige og berikende for den sceniske tolkningen. Vi har og sett hvor stor vekt Stanislavskij legger på nettopp tekstanalyse i sin metode, og at han har utviklet en rekke analyseverktøy på området. Dermed er det nettopp i arbeidet med den tekstlige analysen at det er aktuelt å snakke om en fruktbar syntese, mens oversettelsen til det

sceniske uttrykket er unikt for teatervitenskapens forskningsområde. Evans (2008: 153) påpeker at når man leser et drama, er det som om man blir gitt en kontur som man må fylle ut selv. Vi har i denne oppgaven sett at dette er både den litterære og sceniske fortolkerens oppgave. Hvordan analysene utføres er derimot forskjellig.

I en litterærvitenskapelig analyse stilles, ifølge Brandell (1971: 75), litteraturvitenskapelige spørsmål. Dette er spørsmål som også kan stilles til andre litterære verk, og som har relativt lite med selve den dramatiske formen å gjøre. Spørsmålene besvares best gjennom et objektivt studium av teksten, men trekker gjerne inn forfatterens liv og samtid. Teatervitenskapen uttrykker at nettopp det litterære arvegodset er en av årsakene til vitenskapens grunnlagsproblemer og har bevisst tatt avstand. De har dermed et helt litterært forskningsfelt tilgjengelig som ikke benyttes. Dette forskningsfeltet kan, dersom det brukes, bidra med en innstilling til teksten som tilbyr en stor mengde teoretisk kunnskap om språk og tekst, kommunikasjonsteori, oppbygning av dialog, bildebruk, komposisjon, og kunnskap om sjangertrekk, litteraturhistorie og stykket tilblivelse.

I teatervitenskapen har vi sett at analysen foregår både gjennom undersøkelser med intellektet og kroppen, og at det sistnevnte regnes som uvesentlig for litteraturviteren. Det samme gjelder fortolkerens evne til å sette seg inn i den dramatiske personens situasjon ved hjelp av sine egne erfaringer. Men ettersom det tekstlige arbeidet for skuespilleren pågår parallelt med de fysiske og subjektive undersøkelsene, og disse undersøkelsene fører til at skuespilleren stadig må gå tilbake og revurdere sine tekstanalytiske valg på grunn av ny informasjon som oppstår, kan de fysiske og subjektive metodene potensielt også ha positiv innvirkning på en litteraturvitenskapelig analyse. Tønnesen (2009: 36) mener at noe av styrken ved Stanislavskijs metode er nettopp at den tar i bruk skuespillerens private kompetanse, den erfaring som ligger i kroppen og underbevisstheten, i undersøkelsen av materialet. Vi ser også i undervisningssammenheng at blant annet høytlesning, en delvis subjektiv vinkling og fysiske dramatiseringer kan føre til økt forståelse hos elevene. Allikevel er vi redde for subjektiv vinkling i litteraturvitenskapen, ettersom tolkningens gyldighet avhenger av en objektiv begrunnelse i teksten. Spørsmålet er om frykten for det litterære arvegodset, og frykten for subjektive tankeeksperimenter, som for eksempel Stanislavskijs magiske "hvis" og innlevelsesevne, gjør analysene riktigere eller rett og slett fattigere.

Brandell (1971: 76-86) mener at dramaanalyse må skje med utgangspunkt i både det tekstlige og det sceniske aspektet, men at ulike deler av teksten har ulik karakter og vekslende grad av interesse fra et litterært eller et teatervitenskapelig synspunkt. Dette er definitivt et poeng. På en annen side har vi sett i denne oppgaven at både litteraturvitere og skuespillere er

strengt forpliktet til å forholde seg til den dramatiske teksten som helhet, og dermed også alle tekstens ulike deler. I teksten fins det dermed en rekke elementer som det kan lønne seg å undersøke med redskaper fra litterær analyse, som for eksempel dialogens utforming, bildebruk, komposisjon, rim og rytme etc. Samtidig har vi også sett eksempler på hvordan arbeidet med noen av de skuespillertekniske analyseverktøyer faktisk kan føre til utvidede horisonter, økt forståelse, og dermed rikere tolkninger. Spesielt i arbeidet med å se stykkets relevans i nåtiden. Ifølge Trolie (1991: 86) tilsier alt at dramatikk er ment å være ensemblekunst. Det er en kollektiv kunstart der de enkelte elementene ikke klarer seg uten de øvrige. Teksten kan leses som et eget kunstverk, men i teateret inngår den i scenerealiseringen som ett av flere elementer som til slutt skaper forestillingen. Det samme gjelder skuespillerens teknikk og tolkning som kan analyseres for seg selv, men som i en scenerealisering ville vært tom uten de andre elementene. De har derimot ulike funksjoner. Trolie mener at det derfor er nødvendig å skille ut en tilnærningsmåte som er adekvat i forhold til alle verkets elementer.

Dramaturgi kan på mange måter sies å være et godt utgangspunkt for dette arbeidet, men som vi har sett, er foreløpig ikke dramaturgiske metoder og begrepsapparatet like avklart som hos andre, mer etablerte fagområder. Vi trenger dermed mer tverrvitenskapelig forskning på området. Som vi har sett, er det generelt lite kunnskap om hverandres virke hos de ulike vitenskapene, men det ser også ut til å være en økende vilje til å se dramaets dobbelthet som en kilde til berikelse, ikke bare til komplikasjon. Det kan absolutt være et visst poeng at vitenskapene i stor grad beholder sine innfallsvinkler, da dette på mange måter ivaretar en bredere tolkning og flere sider av det enkelte verket. Allikevel er det min mening at vitenskapene har mye å vinne på å tilegne seg mer kunnskap om hverandres metoder gjennom samarbeid og i større grad være villige til å eksperimentere med kryssende analyseverktøyer. Kanskje kan undervisningssituasjonen være et godt utgangspunkt for slike eksperimenter.

Vi har også sett at dramatikken både som litterær sjanger og som scenekunst er kunstarter i kontinuerlig endring. For at dramatikken skal beholde sin plass som kulturvitne og medium for samfunnets kulturelle selvforståelse, må den endre seg i tråd med tiden. Dermed trenger vi også analysemetoder som tar høyde for en økt sammenblanding av kunstarter og elementer. Helland og Wærp (2008: 15) bemerker at dramateori alltid vil måtte balansere mellom to vanlige fallgruver: å glemme teateret og forstå dramaet som en ren tekst, eller å fortape seg i teatertekniske detaljer og fortolkningsmuligheter, og glemme den opprinnelige teksten. Denne oppgaven er et lite forsøk på å i stedet begynne å fylle igjen hullene.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas, Mose, Gitte og Norheim, Thorstein (red.), 2012: *Litterær analyse: en innføring*. Oslo: Pax
- Bergström, Gunnel, 1988: *Skådespelaren och det skapande ögonblicket*. Solna: Esselte Studium
- Benedetti, Robert, L., 1976: *The Actor at Work*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc
- Brandell, Gunnar, 1971: *Drama i tre avsnitt*. Stockholm: Wahlström og Widstrand
- Bredsdorff, Elias, 1974: *Den store nordiske krig om seksualmoralen: en dokumentarisk fremstilling af sædelighedsdebatten i nordisk litteratur i 1880'erne*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Eklund, Torsten, 1961: *August Strindbergs brev, 7, Februari 1888–december 1889*. Redigert av Eklund, Olsson og Ollén. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Enquist, Per Olov, 2012: *Strindberg. Ett liv; Tribadernas natt; Målet mot Fröken Julie*. Stockholm: Nordstedts
- Enquist, Per Olov, 2008: *Et annat liv*. Stockholm: Nordstedts
- Evans, Michael, 2008: *Innføring i dramaturgi. Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Fahlgren, Margaretha, 1994: *Kvinnans ekvation: kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*. Stockholm: Carlsson
- Gladsø, Svein, Gjervan, Ellen K., Hovik, Lise og Skagen, Annabella, 2007: *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hagemann, Gro, 1997: "1870-1905: Det moderne gjennombrudd" I *Aschehougs Norgeshistorie, bind 9*. Oslo: H. Aschehoug & co
- Helland, Frode og Wærp, Lisbeth Pettersen, 2008. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Iversen, Irene, 1988: "Et moderne gjennombrudd", i *Norsk kvinnelitteraturhistorie, Bind 1 1600-1900* ss.155-167. Oslo: Pax forlag
- Johannessen, Kjell S., 1993: "Om grunnlagsproblemer i teatervitenskapen" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, red. Live Hov. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap
- Josephson, Lennart, 1965: *Strindbergs drama Fröken Julie*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Kobbernagel, Lene, 2009: *Skuespilleren på arbejde*. København: Frydenlund
- Lagercrantz, Olof, 1980: *August Strindberg*. [København]: Gyldendal

- Lagerroth, Ulla og Göran Lindström, 1972: *Perspektiv på Fröken Julie: dokument och studier*. [Stockholm]: Rabén & Sjögren
- Lamm, Martin, 1924: *Strindbergs dramer*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag
- Leach, Robert, 2004: *Makers of Modern Theatre. An Introduction*. London: Routledge
- Leach, Robert, 2008: *Theatre studies: the basics*. New York: Routledge
- Leffler, Yvonne, 2004: *Det Moderna genombrottets dramer: fem analyser*. Lund: Studentlitteratur
- Lindström, Göran, 1964: "Dialog och bildspråk i Strindbergs kammarspel" i *Strindbergs språk och stil*. Lund: Gleerups
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian, Solberg, Unni, 1997: *Litteraturvitenskaplig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Malochevskaja, Irina, 2002: *Regiskolen*. Red. og oversatt av Sverre Rødahl og Hans Henriksen. Vollen: Tell Forlag
- Martinus, Eivor, 2007: *Lite djävul, lite ängel: Strindberg och hans kvinnor*. Stockholm: Carlsson
- Moore, Sonia, 1966: *Stanislavskij-systemet*. København: Rosenkilde og Bagger
- Ollén, Gunnar, 1966: *Strindbergs dramatik*. Stockholm: Bokförlaget Prisma
- Ollén, Gunnar, 1972: *August Strindberg*. New York: Frederick Ungar
- Ollén, Gunnar, 1982: *Strindbergs dramatik*. Stockholm: Sveriges Radios Förlag
- Reistad, Helge, red, 1991: *Skuespillerkunst*. Asker: Tell Forlag AS
- Rønning, Helge, 2006: *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Schyberg, Frederik, 1937: *Dansk teaterkritik indtil 1914*. København: Gyldendal
- Sprinchorn, Evert, 1982: *Strindberg as dramatist*. New Haven, Conn: Yale University Press
- Stanislavskij, Konstantin, 1988: *En skuespillers arbejde med sig selv*. 4. opplag. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck
- Stanislavskij, Konstantin, 1988: *En skuespillers arbejde med sig selv II*. 4. opplag. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck
- Strindberg, August, 1982: *Giftas I–II. Äktenskapshistorier i August Strindbergs Samlade Verk*, bind 16 (SV 16). Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag.
- Strindberg, August, 1984: *Fröken Julie: ett naturalistiskt sorgespel med ett förord av författaren* og Kommentarer av Gunnar Ollén: *Tillkomst og Mottagande i August Strindbergs Samlade Verk*, bind 27 (SV 27). Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag

- Strindberg, August, 1999: *Teater och Intima Teatern* i *August Strindbergs Samlade Verk*, bind 64 (SV 64). Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag.
- Strindberg, August, 2002: *Svenska Folket i helg och söcken, i krig och fred, hemma och uta. Senare Bandet* i *August Strindbergs Samlade Verk*, bind 10 (SV 10). Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag.
- Szalczar, Eszter, 2011: *August Strindberg*. London: Routledge
- Trolie, Tor Bastiansen, 1991: "Grunnlagsproblemer i teatervitenskap" i *EST I, Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*. Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd
- Törnqvist, Egil, 1982: *Strindbergian Drama*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Törnqvist, Egil og Jacobs, Barry, 1988: *Strindberg's Miss Julie: a play and its transpositions*. Norwich: Norvik Press
- Törnqvist, Egil, 2011: *Strindbergs dramatiska bildspråk*. Amsterdam: Scandinavisch Instituut, Universiteit van Amsterdam
- Ullström, Sten-Olof, 2002: *Likt och olik: Strindbergsbildens förvandlingar i gymnasiet*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Symposion
- Wirmark, Margareta, 1989: *Den kluvna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*. Stockholm: Gidlund

Upublicerte kilder

Læreplan for bachelorgrad i skuespillerfag ved Kunsthøgskolen i Oslo, 2013:

<http://www.khio.no/filestore/Bachelorstudiumiskuespill.pdf>, lest 4/12-13

"Kulturkampen 2013 lanseres nå", Nyhetsartikkel på nettavisen til Dagbladet om lanseringen av Kulturkampen, publisert 21/8-13, lest 14/2-14:

http://www.dagbladet.no/2013/08/21/kultur/kulturpolitikk/valg13/kulturkampen/arnfinn_bjerkestrand/28827130/

Søk på "Jean" på nettstedet NorskeNavn, lest 3/3-14:

<http://www.norskenavn.no/navn.php?id=1053>

Søk på "Julie" på nettstedet NorskeNavn, lest 3/3-14:

<http://www.norskenavn.no/navn.php?id=149>

"Set Report: Miss Julie", Nyhetsartikkel fra nettstedet Screendaily om nyfilmatiseringen av *Fröken Julie*, publisert 14/5-13, lest 23/5-13: <http://www.screendaily.com/reports/set-report-miss-julie/5055884.article?blocktitle=In-Production&contentID=40462>

Stene, Øystein, 2011: Artikkelserie om skuespillerteknikker: *Stanislavskijs metode* og *Skuespillermetoden som ble merkevare*. Oslo: Rushprint.
<http://rushprint.no/2011/07/stanislavskijs-metode/>, lest 4/12-13
<http://rushprint.no/2011/08/skuespillermetoden-som-ble-merkevare/>, lest 4/12-13

Tønnesen, Tyra, 2009: *Planlagt intuisjon, bevisste veier til det ubevisste – en utvikling av Konstatin Stanislavskijs improvisasjonsmetoder*. Stipendprosjekt.
<http://www.khio.no/filestore/Nykritiskrefleksjonpdf.pdf>

Norges lover. Alminderlig borgerlig Straffelov (Straffeloven) av 22. mai, 1902, nummer 10. Anden del. Forbrydelser. Nittende kapittel. Seksualforbrytelser, § 196, publisert på nettstedet Lovdata, [http://lovdata.no/dokument/NL/lov/1902-05-22-10/KAPITTEL_2-12 -](http://lovdata.no/dokument/NL/lov/1902-05-22-10/KAPITTEL_2-12_-)

Promoteringsfilm for kulturkampen 2013 publisert på YouTube, sett 14/2-14
<https://www.youtube.com/watch?v=eb4bVIQl6KQ>

Privat e-post fra Harald Engan, sendt 5/1-14